



**Augusto Domingos
Moreira Pacheco**

**Alberto Ponce – “La musique avant tout” –
sonoridade e digitações**



**Augusto Domingos
Moreira Pacheco**

**Alberto Ponce – “La musique avant tout” –
sonoridade e digitações**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música-Performance/Guitarra, realizada sob a orientação do Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e a co-orientação do Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho aos meus filhos João e Maria e, a Alberto Ponce.

o júri

presidente

Prof. Doutor Valeri Skliarov
professor catedrático, Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Mário Jorge Peixoto Teixeira
professor auxiliar, Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Pedro João Agostinho Figueiredo Santander Rodrigues
professor auxiliar, Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Ricardo Ivan Barceló Abeijón
professor auxiliar, Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Prof. Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho
professor adjunto, Instituto Politécnico de Castelo Branco

Prof. Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho
professor auxiliar, Universidade de Aveiro (orientador)

agradecimentos

Ao Mestre Alberto Ponce, por tudo o que me ensinou...
Ao meu orientador, Paulo Vaz de Carvalho, pela amizade, apoio e orientação.
Ao meu co-orientador, Jorge Castro Ribeiro, pelas correcções.
Ao Gonçalo Pires de Moraes, por ter sido, literalmente, o meu pronto-socorro para qualquer situação.
Ao Rui Pedro e à Daniela Coimbra, pela ajuda e colaboração.
Ao Prof. Piñero Nagy e à Marta Casulleras, pela informação partilhada.
A todos os entrevistados, Roland Dyens, Claudio Marcotulli, Miguel Carvalhinho, Pedro Rodrigues, Carlos David, Eva Tsin, Marcelo de La Puebla, Rui Martins, Yoram Zerbib, Alberto Vingiano, Regine Campagnac, Isabel Etinger e Eladio Scharrón, pelas opiniões partilhadas.
Ao Miguel Andrade, por ter copiado todos os discos em vinil para CD.
À Graça Araújo, pelas correcções.
A todos os que contribuíram para a realização deste trabalho.
À minha mulher Isabel...

palavras-chave

Alberto Ponce – Guitarra – Sonoridade – Digitações – Escola

resumo

O presente trabalho pretende homenagear Alberto Ponce.

Pretende ainda contribuir para um mais profundo conhecimento e reconhecimento da vida e obra do guitarrista e pedagogo Alberto Ponce.

Situa Ponce na história da guitarra e, aborda as constantes preocupações na vida de um guitarrista – sonoridade e digitações.

Foram sensivelmente mil e quinhentos alunos, vindos de todo o mundo, que durante cinquenta anos, estudaram com Alberto Ponce na École Normale de Musique de Paris, facto que leva a questionar a sua dimensão de pedagogo.

Será feita uma observação das digitações em partituras utilizadas nas aulas com Ponce e, uma análise às suas interpretações gravadas em vinil e CD, no sentido de compreender e caracterizar as suas opções a esse níveis.

A sua observação pretende aferir se, no conjunto destes elementos, será possível identificar o conceito – *escola* Alberto Ponce.

keywords**Alberto Ponce – Guitar – Sonority – Fingering – School****abstract**

This Work intends to honour Alberto Ponce.

It also aims to contribute to a deeper knowledge and recognition of the life and work of the guitarist and pedagogue Alberto Ponce.

It situates Ponce in the history of the guitar and approaches the constant concerns in the life of a guitarist – sonority and fingering.

There were approximately one thousand and five hundred students from all over the world, who for fifty years, studied with Alberto Ponce at the École Normale de Musique de Paris, a fact that leads us to his importance as a pedagogue.

An observation of the fingering in the musical scores used in Ponce's classes and an analysis of his interpretations recorded on vinyl and CD will be made, in order to understand and characterize his options at these levels.

Taking in account the whole of these elements, this observation aims to assess the possibility to identify the concept: Alberto Ponce *school*.

Índice

ÍNDICE DE FIGURAS	V
-------------------------	---

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS	VI
-----------------------------------	----

INTRODUÇÃO	1
------------------	---

I – ENQUADRAMENTO HISTÓRICO	14
-----------------------------------	----

1. A guitarra ao longo dos tempos.....	14
--	----

1.1. Os Guitarristas	14
1.2. Os métodos.....	28
1.3. Programas de concerto.....	35
1.4. Transcrições.....	44
1.5. Compositores não guitarristas	46
1.6. Construtores	50

2. Esboço biográfico de Alberto Ponce	53
---	----

2.1. O seu Ser Musical (como vive Ponce a música e a guitarra)	57
2.1.1. Alberto Ponce e a guitarra.....	58
2.1.2. A música na guitarra	59
2.1.3. Alberto Ponce e Emilio Pujol.....	60
2.1.4. <i>Escola</i> Alberto Ponce.....	63
<i>Aulas</i>	66
<i>Personalidade</i>	71
<i>Som</i>	73
<i>Digitações</i>	76
Síntese.....	77

II – ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	79
---------------------------------	----

3. O Som.....	79
---------------	----

3.1. O som e sua subjectividade.....	79
3.2. Avaliação do som.....	80
3.3. Variáveis do som na construção da guitarra	82
3.4. As cordas da guitarra e as várias formas de ataque	83
3.5. O vibrato.....	86
3.6. A cor do som	88
3.7. Utilização ou não das unhas (retrospectiva histórica)	89
3.8. Francisco Tárrega e o <i>dilema</i>	97
3.9. A opção de Emilio Pujol	99
Síntese.....	100

4. As digitações.....	101
-----------------------	-----

4.1. Primeiras obras editadas com digitações	101
--	-----

4.2. A importância das digitações	102
4.3. Conselhos sobre o processo de digitar uma obra	103
4.4. Escolha do sítio da nota em uma ou outra corda	109
4.5. Diferenças anatômicas	110
4.6. Diferenças entre guitarras	110
4.7. As editoras	111
4.8. Inconvenientes das obras editadas com digitações	112
Síntese	113

III – ESTUDO EMPÍRICO – O PAPEL DAS DIGITAÇÕES NO ENSINO DE ALBERTO PONCE.....115

5. *Prelúdio da Suite para Alaúde BWV 1006^a* de J. S. Bach 116

5.1. A transcrição do <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> para Alaúde	117
5.2. As transcrições para guitarra	121
5.3. A transcrição de Alberto Ponce	123
5.3.1. Mão direita	125
<u>Uso do anelar</u>	125
<u>Movimentos entre melodia e nota pedal</u>	126
<u>Arpejos</u>	129
<u>Fraseado</u>	130
5.3.2. Mão esquerda	132
<u>Para articular uma frase</u>	132
<u>Extensão da mão esquerda</u>	138
<u>Timbre/mudança de posição</u>	141
<u>Ligados</u>	143
5.3.3. Ornamentação	145
5.3.4. Alterações de escrita no texto original	146
Síntese	149

6. *Chaconne da Partita II BWV 1004* para violino solo em ré menor 150

6.1. As transcrições da <i>Chaconne</i>	151
6.2. Primeiras transcrições para guitarra das obras de J. S. Bach	152
6.3. A estrutura da <i>Chaconne</i>	156
6.4. Análise das diferenças nas transcrições da <i>Chaconne</i> para guitarra	159
6.4.1. Textura/preenchimento harmónico	160
<u>Adição de baixos</u>	160
<u>Adição de harmonia</u>	165
<u>Revalorizações rítmicas</u>	174
6.4.2. Mão direita	175
<u>Acordes arpejados com o polegar</u>	175
<u>Equilíbrio sonoro</u>	177
<u>Arpejos descendentes</u>	178
<u>Arpejos ascendentes</u>	179
<u>Uso do anelar</u>	180
6.4.3. Mão esquerda	181
<u>Coesão sonora nas melodias</u>	181
<u>Ligados</u>	190
Síntese	196

7. *Variações sobre a Folia de Espanha e Fuga* 198

7.1. Manuel Maria Ponce	198
-------------------------------	-----

7.2. Lista das composições para guitarra de M. M. Ponce	198
7.2. A encomenda da obra – <i>Variações sobre a Folia de espanha e Fuga</i>	199
7.3. A origem da <i>folia</i>	203
7.4. Quadro das variações.....	205
7.5. Alterações realizadas às digitações	206
7.5.1. Melodia unicordal.....	206
7.5.2. Ligados	213
7.5.3. Alteração de escrita no texto original.....	216
Síntese.....	217
8. As aulas com Alberto Ponce	218
8.1. Análise das digitações de Alberto Ponce em outras obras	219
8.1.2. Equilíbrio/controlo sonoro	220
8.1.2.1. Não utilização da <i>cs</i>	220
<u>Para melhor controlo e equilíbrio do som</u>	221
<u>Em movimentos melódicos descendentes</u>	225
<u>Possibilidade de utilizar vibrato</u>	227
8.1.2.2. Cordas soltas assinaladas	229
8.1.2.3. Utilização da <i>cs</i>	232
8.1.2.4. Melodia unicordal	234
<u>Manutenção da melodia na 1^a corda</u>	234
<u>Manutenção da melodia na 2^a corda</u>	239
<u>Manutenção da melodia na 6^a corda</u>	247
8.1.2.5. Não utilização de ligados.....	247
<u>Para melhor controlo do ataque da nota</u>	247
<u>Para manter a articulação</u>	249
8.1.2.6. Utilização de ligados	250
<u>Para manter a articulação</u>	250
<u>Deslocação de ligados para manter a articulação</u>	254
<u>Para maior fluidez em arpejos</u>	255
8.1.2.7. Pausas/silêncios	256
<u>Momentos de silêncio total</u>	256
<u>Momentos em que a <i>cs</i> fica a vibrar naturalmente</u>	258
<u>Momentos em que se deixam ficar (facilmente/ indevidamente) os dedos a pisarem as notas</u>	259
8.1.2.8. Variações de timbre	260
8.1.2.9. Alterações de escrita do texto original.....	260
<u>Acrescenta notas</u>	260
<u>Retira notas</u>	265
Síntese.....	266
9. Discografia.....	268
9.1. Tabela de registos discográficos	269
9.2. Reflexão crítica	292
9.3. As interpretações de Alberto Ponce	294
9.3.1. <i>Sonata</i> – Joaquín Turina.....	295
9.3.2. <i>Sandade No. 3</i> – Roland Dyens.....	301
9.3.3. <i>Homenaje</i> – Manuel de Falla.....	307
9.3.4. <i>Tiento</i> – Maurice Ohana	311
Síntese.....	316
Conclusão	318
Bibliografia	322

Artigos.....	326
Discografia.....	328
Partituras.....	330
Anexos.....	334

Índice de Figuras

Fig. 1 – Boletim de inscrição para os cursos de aperfeiçoamento ministrados por Alberto Ponce – guitarra e Florentino Calvo – bandolim em 2011.	2
Fig. 2 – Da esquerda para a direita: Isabel Garcisanz, Alberto Ponce, Maurice Ohana e Narcisse Bonnet. Foto Isabel Etinger.	5
Fig. 3 – Roland Dyens. Foto Isabel Etinger.	6
Fig. 4 – Capa do CD: <i>Emilio Pujol – Intégrale</i>	7
Fig. 5 – Alberto Ponce no dia da homenagem rodeado pelos seus alunos no momento de cortar o bolo. A legenda da fotografia será provavelmente o comentário à sua forma.	8
Fig. 6 – Alberto Ponce e Roland Dyens no concerto da estreia mundial em Cannes no ano de 1993 da obra <i>Côté Nord</i>	10
Fig. 7 – Alberto Ponce e Claudio Marcotulli nos cursos de guitarra em Mas de La Coume-Mosset França. ...	11
Fig. 8 – Miguel Llobet a tocar guitarra rodeado de amigos em Barcelona no ano de 1915. Em pé: León Farré; luthier Enrique García; Juan Parras del Morral. Sentados: Francisco Tárrega (filho); Andrés Segovia; Eusebio Gual. Foto de Joan Vilatobá.	16
Fig. 9 – Programa de concerto realizado no Stoke-on-Trent Festival (Queen’s Hall) a 14/5/1971.	18
Fig. 10 – Quadro com os mais destacados guitarristas desde 1800.	19
Fig. 11 – Quadro dos alunos que participaram nos cursos em La Coume.	26
Fig. 12 – Cópia do manuscrito de frases soltas de Emilio Pujol.	34
Fig. 13 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 30/03/1977 no Palau de la Música Catalana.	37
Fig. 14 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 18/08/1980 na Igreja Paroquial de Carcavelos.	38
Fig. 15 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 15/08/1981 na Igreja dos Salesianos. ...	39
Fig. 16 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 18/08/1983 na Igreja Matriz de Cascais.	40
Fig. 17 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce, Alejandro e Pedro Caldeira Cabral no dia 26/07/1985 no Centro Español de Lisboa – Casa de Espanha.	41
Fig. 18 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 11/04/1986 na Salle Cortot na ENMP.	41
Fig. 19 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 17/07/1986 no Teatro Gil Vicente - Cascais.	42
Fig. 20 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 14/08/1992 no Auditório Europa - EHTe.	43
Fig. 21 – Evolução e transformação da guitarra ao longo da sua história.	50
Fig. 22 – Quadro dos construtores de guitarras mais importantes.	52
Fig. 23 – Alberto Ponce com um aluno na École Normale de Musique de Paris – anos 70.	56
Fig. 24 – Alberto Ponce em concerto, 1982. Foto Vangansbeke.	58
Fig. 25 – Emilio Pujol e Alberto Ponce na celebração dos oitenta anos de Pujol em Barcelona.	61
Fig. 26 – Alberto Ponce – Foto Vangansbeke.	66
Fig. 27 – Programa de guitarra na École Normale de Musique de Paris para o ano lectivo de 2010/2011. ...	115
Fig. 28 – Quadro das variações.	205
Fig. 29 – Alberto Ponce desenhado por Véronique Boulanger.	321

Índice de exemplos musicais

Ex. 4.1 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Segovia: c. 255.....	108
Ex. 4.2 – F. Moreno Torroba – <i>Sonatina</i> , Allegro: c. 1-5.....	111
Ex. 5.1 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , original de violino e autógrafo: c. 1-16.	119
Ex. 5.2 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , original de violino e autógrafo: c. 94-96.	119
Ex. 5.3 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , original de violino e autógrafo: c. 125-134.....	120
Ex. 5.4 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , original de violino e transcrição para alaúde (autógrafo): c. 134-136.....	120
Ex. 5.5 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , original de violino: c. 138 e transcrição para alaúde (autógrafo): c. 138-139.....	121
Ex. 5.6 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Sayage: c. 108 e 131-133.....	122
Ex. 5.7 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 1-2.....	125
Ex. 5.8 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 7-9.....	125
Ex. 5.9 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 129-130.....	126
Ex. 5.10 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 138.....	126
Ex. 5.11 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 3 e 5.....	126
Ex. 5.13 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 43-51.....	128
Ex. 5.14 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 130-132.....	128
Ex. 5.15 – E. Pujol – <i>Estudio XLVIII</i> : c. 1, <i>Estudio XXVI</i> : c. 15, <i>Estudio XXXVII</i> : c. 16 e <i>Pastoral de Mozart</i> : c. 1.....	129
Ex. 5.16 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 17-18.....	129
Ex. 5.17 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 21-24.....	129
Ex. 5.18 – E. Pujol – <i>Estudio XXVII</i> –: c. 1-2, <i>Estudio LVII</i> : c. 1-2, <i>Estudio XLIII</i> : c. 1-2.....	130
Ex. 5.19 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 29-31.....	130
Ex. 5.20 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 33-35.....	131
Ex. 5.21 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 79-81.....	131
Ex. 5.23 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 51-52.....	131
Ex. 5.24 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 10-12.....	132
Ex. 5.25 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Koonce: c. 10-12.....	133
Ex. 5.26 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Miklós: c. 10-12.....	133
Ex. 5.27 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Eötvös e Despalj/Romer: c. 10-12.....	133
Ex. 5.28 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Willard e Sayage: c. 10-12.....	134
Ex. 5.29 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 137.....	134
Ex. 5.30 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 136.....	135
Ex. 5.31 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Koonce, Eötvös e Despalj/Romer: c. 137.....	135
Ex. 5.32 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Sayage, Miklós e Willard: c. 137.....	135
Ex. 5.33 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 129.....	136
Ex. 5.34 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Koonce: c. 129.....	136
Ex. 5.35 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 100^a</i> , transcrição de Willard: c. 129.....	137
Ex. 5.36 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Despalj/Romer e Miklós: c. 129.....	137
Ex. 5.37 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Sayage e Eötvös: c. 129.....	137
Ex. 5.38 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , original de violino e transcrição de Ponce: c. 63-66.....	138
Ex. 5.39 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Eötvös e Despalj/Romer: c. 63-66.....	138
Ex. 5.40 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Sayage, Willard e Miklós: c. 63-66.....	138
Ex. 5.41 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Koonce: c. 63-66.....	139
Ex. 5.42 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 67-78.....	139
Ex. 5.43 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Eötvös e Despalj/Romer: c. 77-78.....	140
Ex. 5.44 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Koonce: c. 67-78.....	140
Ex. 5.45 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Miklós: c. 67-78.....	141
Ex. 5.46 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Ponce: c. 53-54.....	141
Ex. 5.47 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Koonce: c. 54-55.....	142
Ex. 5.48 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006^a</i> , transcrição de Willard e Sayage: c. 53-54.....	142

Ex. 5.50 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , transcrição de Ponce: c. 32 e 36.....	143
Ex. 5.51 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , transcrição de Despalj/Romer: c. 39-41.....	143
Ex. 5.52 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , (autógrafo): c. 36-43.....	144
Ex. 5.53 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , transcrição de Miklós, Willard, Koonce e Sayage: c. 29-31.....	144
Ex. 5.54 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , transcrição de Ponce: c. 135.....	145
Ex. 5.55 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , transcrição de Eötvös e Willard: c. 135.....	146
Ex. 5.56 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , transcrição de Koonce, Despalj/Romer, Miklós e Sayage: c. 135.....	146
Ex. 5.57 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , transcrição de Ponce: c. 135-136.....	146
Ex. 5.58 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , transcrição de Koonce, Eötvös e Despalj/Romer: c. 135-136.....	147
Ex. 5.59 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , transcrição de Miklós, Sayage e Willard: c. 135-136.....	147
Ex. 5.60 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , original de violino: c. 135-136.....	147
Ex. 5.61 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , transcrição de Ponce: c. 128.....	148
Ex. 5.62 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , transcrição de Ponce: c. 138-139.....	148
Ex. 5.63 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 1006.^a</i> , transcrição de Miklós e Sayage: c. 138.....	148
Ex. 6.1 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino: c. 1-6.....	157
Ex. 6.2 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino: c. 133-138.....	157
Ex. 6.3 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino: c. 209-212.....	157
Ex. 6.4 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino: c. 249-257.....	158
Ex. 6.5 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 9 e 17.....	160
Ex. 6.6 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 31-32.....	160
Ex. 6.7 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 41-43.....	161
Ex. 6.8 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 49-52.....	162
Ex. 6.9 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 60.....	162
Ex. 6.10 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 85.....	162
Ex. 6.11 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 136 e 140.....	163
Ex. 6.12 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 25.....	163
Ex. 6.13 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 89-90.....	164
Ex. 6.14 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Carlevaro: c. 97-102.....	165
Ex. 6.15 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 161-162.....	165
Ex. 6.16 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 1-3.....	166
Ex. 6.17 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 1-3.....	167
Ex. 6.18 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 8.....	167
Ex. 6.19 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 9-10.....	168
Ex. 6.20 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 22-24.....	168
Ex. 6.21 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 13.....	168
Ex. 6.22 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 33-35.....	169
Ex. 6.23 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 147-148.....	170

Ex. 6.24 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 161-162.....	170
Ex. 6.25 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Carlevaro: c. 163-164.....	171
Ex. 6.26 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 175-176.....	171
Ex. 6.27 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 177-178.....	172
Ex. 6.28 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 189-190.....	172
Ex. 6.29 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 189-190.....	173
Ex. 6.30 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 201.....	173
Ex. 6.31 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Carlevaro: c. 201-208.....	174
Ex. 6.32 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 116-120.....	174
Ex. 6.33 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 117-120.....	175
Ex. 6.34 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 126-129.....	176
Ex. 6.35 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 197-198.....	176
Ex. 6.36 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 17.....	177
Ex. 6.37 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 57-58 e 210-212.....	177
Ex. 6.38 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 89.....	177
Ex. 6.39 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 169-170.....	178
Ex. 6.40 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 49-51.....	178
Ex. 6.41 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 153-155, c. 161-163 e 221-224.....	179
Ex. 6.42 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 52.....	179
Ex. 6.43 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 77-80.....	179
Ex. 6.44 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 165-168.....	180
Ex. 6.45 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 65-67.....	180
Ex. 6.46 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 68.....	180
Ex. 6.47 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 85-86.....	181
Ex. 6.48 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 121-124.....	181
Ex. 6.49 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 227-228.....	181
Ex. 6.50 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 9-10.....	182
Ex. 6.51 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 22-24.....	183
Ex. 6.52 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 25.....	183
Ex. 6.53 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 81.....	184
Ex. 6.54 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 136 e 140.....	184
Ex. 6.55 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 182.....	185
Ex. 6.56 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 207.....	185
Ex. 6.57 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 210.....	185
Ex. 6.58 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 220.....	186
Ex. 6.59 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 243.....	186

Ex. 6.60 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 246.....	187
Ex. 6.61 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 247.....	187
Ex. 6.62 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 248.....	188
Ex. 6.63 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , transcrição de Ponce: c. 248.....	189
Ex. 6.64 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 255.....	189
Ex. 6.65 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 28-32.....	191
Ex. 6.66 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 161-162.....	192
Ex. 6.67 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 65-68.....	192
Ex. 6.68 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 85-86.....	193
Ex. 6.69 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 124.....	194
Ex. 6.70 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 225-226.....	195
Ex. 6.71 – J. S. Bach – <i>Chaconne</i> , original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 227-228.....	195
Ex. 7.1 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Tema: c. 4-5.....	206
Ex. 7.2 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Tema: c. 9.....	207
Ex. 7.3 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Tema: c. 1.....	207
Ex. 7.4 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. I: c. 22.....	207
Ex. 7.5 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. II: c. 16.....	207
Ex. 7.6 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. III: c. 2-3.....	208
Ex. 7.7 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. V: c. 13-14.....	208
Ex. 7.8 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. VI: c. 12.....	208
Ex. 7.9 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. VII: c. 6 e 20.....	209
Ex. 7.10 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. IX: c. 26.....	209
Ex. 7.11 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. XIV: c. 1-10.....	209
Ex. 7.12 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. XVII: c. 18-24.....	210
Ex. 7.13 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. XIX: c. 5-7.....	210
Ex. 7.14 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Fuga: c. 20-23.....	211
Ex. 7.15 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Fuga: c. 34-35.....	211
Ex. 7.16 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Fuga: c. 39.....	211
Ex. 7.17 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Fuga: c. 65-67.....	212
Ex. 7.18 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Fuga: c. 70.....	212
Ex. 7.19 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Fuga: c. 82-85.....	212
Ex. 7.20 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Tema: c. 4.....	213
Ex. 7.21 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. I: c. 7-8.....	213
Ex. 7.22 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. II: c. 1-5.....	213
Ex. 7.23 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. VI: c. 1.....	214
Ex. 7.24 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. VII: c. 8.....	214
Ex. 7.25 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. VII: c. 4.....	214
Ex. 7.26 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. XI: c. 31.....	214
Ex. 7.27 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. XVII.....	215
Ex. 7.28 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Fuga: c. 26-27.....	216
Ex. 7.29 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Fuga: c. 85-86.....	216
Ex. 7.30 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha</i> – Var. II: c. 3.....	216
Ex. 8.1 – J. S. Bach – <i>Passaggio BWV 996</i> , transcrição de Willard: c. 4.....	221

Ex. 8.2 – F. Moreno Torroba – <i>Sonatina – 1º Allegretto</i> : c. 77.	221
Ex. 8.3 – J. S. Bach – <i>Fuga BWV 998</i> , transcrição de Teuchert: c. 70.	222
Ex. 8.4 – D. Aguado – <i>Rondo II – Allegro moderato</i> : c. 5-8.	222
Ex. 8.5 – M. Giuliani – <i>Rossiniana No. 1</i> : c. 21-22.	222
Ex. 8.6 – F. Tárrega – <i>Fantasia sobre Temas da Traviata</i> : c. 6-7.	222
Ex. 8.7 – J. Rodrigo – <i>Concierto de Aranjuez – Adagio</i> : c. 9-11.	223
Ex. 8.8 – F. Tárrega – <i>Prelúdio I</i> : c. 18-21.	223
Ex. 8.9 – F. Moreno Torroba – <i>Sonatina – Allegretto</i> : c. 34.	224
Ex. 8.10 – F. Moreno Torroba – <i>Sonatina – Andante</i> : c. 5.	224
Ex. 8.11 – F. Monpou – <i>Suite Compostelana – Corak</i> : c. 5.	224
Ex. 8.12 – J. Rodrigo – <i>Fandango</i> : c. 1-4.	225
Ex. 8.13 – J. Rodrigo – <i>Fandango</i> : c. 37-39.	225
Ex. 8.14 – H. Sauguet – <i>Soliloque</i> : c. 104-120.	225
Ex. 8.15 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 1-2, 10, 24, 39-40, 127 e 208.	226
Ex. 8.16 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 2</i> : c. 107.	226
Ex. 8.17 – D. Aguado – <i>Rondo II; Allegro moderato</i> : c. 66-67.	226
Ex. 8.18 – F. Tárrega – <i>Fantasia sobre Temas da Traviata</i> : c. 86.	227
Ex. 8.19 – E. Pujol – <i>Gnajira</i> : c. 118.	227
Ex. 8.20 – F. Moreno Torroba – <i>Sonatina – Allegretto</i> : c. 83-85.	227
Ex. 8.21 – F. Mompou – <i>Suite Compostelana – Prelúdio</i> : c. 8-9.	227
Ex. 8.22 – M. Castelnuovo – Tedesco – <i>Tarantella</i> : c. 64-66.	228
Ex. 8.23 – H. Sauguet – <i>Soliloque</i> : c. 7 e 48.	228
Ex. 8.24 – L. Berkeley – <i>Tema e Variações – var. IV</i> : c. 17.	228
Ex. 8.25 – J. S. Bach – <i>Fuga BWV 998</i> : c. 47.	229
Ex. 8.26 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 5, 23, 137 e 148.	229
Ex. 8.27 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 2</i> : c. 179, 233 e 278.	230
Ex. 8.28 – M. Giuliani – <i>Rondoletto</i> : c. 104-105.	230
Ex. 8.29 – M. Giuliani – <i>Sei Grandi Variazioni op. 112 – var. 2</i> : c. 1.	230
Ex. 8.30 – A. Diabelli – <i>Sonata Lá M</i> : c. 70.	230
Ex. 8.31 – L. Berkeley – <i>Tema e Variações – var. VI</i> : c. 1,3 e 9.	231
Ex. 8.32 – J. Rodrigo – <i>Passacaglia</i> : c. 52.	231
Ex. 8.33 – J. Rodrigo – <i>Sonata Giocosa – Allegro moderato</i> : c. 11-13.	231
Ex. 8.34 – E. Halffter – <i>Habanera – I Allegretto</i> : c. 6, 10, 17, 53 e 55.	231
Ex. 8.35 – M. Constant – <i>D'une élégie slave</i> : c. 6.	232
Ex. 8.36 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 83-84.	232
Ex. 8.37 – L. Berkeley – <i>Tema e Variações – var. I</i> : c. 3.	232
Ex. 8.38 – L. Berkeley – <i>Tema e Variações – var. II</i> : c. 7-8.	232
Ex. 8.39 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Alla Cubana</i> : c. 44-51.	233
Ex. 8.40 – J. Rodrigo – <i>Concierto de Aranjuez – Adagio</i> : c. 62.	233
Ex. 8.41 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 74.	234
Ex. 8.42 – D. Aguado – <i>Rondo II – Allegro moderato</i> : c. 13-16.	234
Ex. 8.43 – M. Castelnuovo – Tedesco – <i>Tarantella</i> : c. 78-86.	234
Ex. 8.44 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 74 e 282-283.	234
Ex. 8.45 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 210-211.	235
Ex. 8.46 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 2</i> : c. 28-29.	235
Ex. 8.47 – M. Giuliani – <i>Rondoletto</i> : c. 9-10.	235
Ex. 8.48 – A. Diabelli – <i>Sonata Lá M</i> : c. 1.	235
Ex. 8.49 – D. Aguado – <i>Rondo II – Andante</i> : c. 4-9.	236
Ex. 8.50 – F. Moreno Torroba – <i>Sonatina – Andante</i> : c. 5-7.	236
Ex. 8.51 – F. Moreno Torroba – <i>Sonatina – Allegro</i> : c. 1-5.	236
Ex. 8.52 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Allegro</i> : c. 20-22.	237
Ex. 8.53 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Allegro</i> : c. 111-112.	237
Ex. 8.54 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Allegro</i> : c. 56-58.	237
Ex. 8.55 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Com Slancio</i> : c. 36-41.	238

Ex. 8.56 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Com Slancio</i> : c. 89.	238
Ex. 8.57 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Com Slancio</i> : c. 57-63.	238
Ex. 8.58 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Com Slancio</i> : c. 115-121.	239
Ex. 8.59 – J. Rodrigo – <i>Fandango</i> : c. 13-15.	239
Ex. 8.60 – J. S. Bach – <i>Allemande BWV 996</i> , transcrição de Willard: c. 1.	239
Ex. 8.61 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 998</i> , transcrição de Teuchert: c. 9.	240
Ex. 8.62 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 998</i> , transcrição de Teuchert: c. 15.	240
Ex. 8.63 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 998</i> , transcrição de Teuchert: c. 21.	240
Ex. 8.64 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 998</i> , transcrição de Teuchert: c. 25.	241
Ex. 8.65 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 998</i> , transcrição de Teuchert: c. 41.	241
Ex. 8.66 – J. S. Bach – <i>Fuga BWV 998</i> , transcrição de Teuchert: c. 68.	241
Ex. 8.67 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 7 e 137.	242
Ex. 8.68 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 2</i> : c. 30.	242
Ex. 8.69 – A. Diabelli – <i>Sonata Lá M</i> : c. 42-44.	242
Ex. 8.70 – F. Tárrega – <i>Fantasia sobre Temas da Traviata</i> : c. 15.	242
Ex. 8.71 – F. Tárrega – <i>Fantasia sobre Temas da Traviata</i> : c. 42-44.	243
Ex. 8.72 – F. Tárrega – <i>Fantasia sobre Temas da Traviata</i> : c. 45-47.	243
Ex. 8.73 – F. Tárrega – <i>Fantasia sobre Temas da Traviata</i> : c. 81-83.	243
Ex. 8.74 – E. Pujol – <i>Guajira</i> : c. 26-27.	244
Ex. 8.75 – M. Castelnuovo-Tedesco – <i>Sonata</i> : c. 33-42.	244
Ex. 8.76 – F. Mompou – <i>Suíte Compostelana – Coral</i> : c. 6.	244
Ex. 8.77 – L. Berkeley: – <i>Tema e Variações</i> – var. VI c. 3.	245
Ex. 8.78 – L. Berkeley – <i>Tema e Variações</i> – var. IV: c. 1-6.	245
Ex. 8.79 – V. Asencio – <i>Collectici íntim – II La Joia</i> : c. 13.	245
Ex. 8.80 – V. Asencio – <i>Collectici íntim – II La Joia</i> : c. 34-36.	245
Ex. 8.81 – L. Berkeley – <i>Sonatina – I Allegretto</i> : c. 5 e 20.	246
Ex. 8.82 – H. Sauguet – <i>Soliloque</i> : c. 153-155.	246
Ex. 8.83 – M. Constant – <i>D’une élégie slave</i> : c. 45.	246
Ex. 8.84 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Alla Cubana</i> : c. 1-7.	247
Ex. 8.85 – D. Aguado – <i>Rondo II – Andante</i> : c. 24.	247
Ex. 8.86 – D. Aguado – <i>Rondo II – Allegro moderato</i> : c. 43.	248
Ex. 8.87 – D. Aguado – <i>Rondo II – Allegro moderato</i> : c. 191.	248
Ex. 8.88 – F. Moreno Torroba – <i>Sonatina – Andante</i> : c. 6.	248
Ex. 8.89 – M. Castelnuovo – Tedesco – <i>Tarantella</i> : c. 160-161.	248
Ex. 8.90 – E. Halffter – <i>Habanera – I Allegretto</i> : c. 18.	248
Ex. 8.91 – H. Sauguet – <i>Soliloque</i> : c. 65.	249
Ex. 8.92 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Allegro</i> : c. 89.	249
Ex. 8.93 – M. Giuliani – <i>Rondoletto</i> : c. 95.	249
Ex. 8.94 – D. Aguado – <i>Rondo II – Allegro moderato</i> : c. 48 e 154.	249
Ex. 8.95 – F. Moreno Torroba – <i>Sonatina – Andante</i> : c. 16.	250
Ex. 8.96 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Allegro</i> : c. 70-78.	250
Ex. 8.97 – J. S. Bach – <i>Fuga BWV 998</i> : c. 43-44.	250
Ex. 8.98 – J. S. Bach – <i>Fuga BWV 998</i> : c. 61-62.	250
Ex. 8.99 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 21-22.	251
Ex. 8.100 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 86-91.	251
Ex. 8.101 – A. Diabelli – <i>Sonata Lá M</i> : c. 6-7.	251
Ex. 8.102 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 265-266 e 269-273.	252
Ex. 8.103 – D. Aguado – <i>Rondo II – Allegro moderato</i> : c. 66-67.	252
Ex. 8.104 – D. Aguado – <i>Rondo II – Allegro moderato</i> : c. 129-130.	252
Ex. 8.105 – D. Aguado – <i>Rondo II – Allegro moderato</i> : c. 181.	252
Ex. 8.106 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Com Slancio</i> : c. 115-117.	253
Ex. 8.107 – L. Berkeley – <i>Tema e Variações</i> – var. I: c. 5-6.	253
Ex. 8.108 – M. Castelnuovo – Tedesco – <i>Tarantella</i> : c. 1-4.	253
Ex. 8.109 – V. Asencio – <i>Collectici íntim – II La Joia</i> : c. 13.	253

Ex. 8.110 – M. Constant – <i>D'une élégie slave</i> : c. 59.	253
Ex. 8.111 – D. Aguado – <i>Rondo II – Allegro moderato</i> : c. 199-201.	254
Ex. 8.112 – F. Tárrega – <i>Fantasia sobre Temas da Traviata</i> : c. 18.	254
Ex. 8.113 – J. Rodrigo – <i>Concierto de Aranjuez – Adagio</i> : c. 61.	254
Ex. 8.114 – F. Mompou – <i>Suíte Compostelana – Prelúdio</i> : c. 5-10.	255
Ex. 8.115 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 140.	255
Ex. 8.116 – F. Tarrega – <i>Variaciones sobre el Carnaval de Venecia de Paganini – var. 5</i> : c. 2 e 19.	255
Ex. 8.117 – Pierre-Petit – <i>Mouvement Perpétuel</i> : c. 53-54.	256
Ex. 8.118 – Pierre-Petit – <i>Mouvement Perpétuel</i> : c. 103.	256
Ex. 8.119 – J. Rodrigo – <i>Concierto de Aranjuez – Adagio</i> : c. 75.	256
Ex. 8.120 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 49, 51, 200, 202.	257
Ex. 8.121 – F. Tarrega – <i>Variaciones sobre el Carnaval de Venecia de Paganini – var. 8</i> : c. 11-12 e 29-37.	257
Ex. 8.122 – F. Mompou – <i>Suíte Compostelana – Muñeira</i> : c. 141-147.	257
Ex. 8.123 – H. Sauguet – <i>Soliloque</i> : c. 67.	257
Ex. 8.124 – J. Rodrigo – <i>Fandango</i> : c. 22 e 32.	258
Ex. 8.125 – L. Berkeley – <i>Sonatina – I Allegretto</i> : c. 52-53.	258
Ex. 8.126 – M. Constant – <i>D'une élégie slave</i> : c. 48 e 92-95.	258
Ex. 8.127 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 998</i> , transcrição de Teuchert: c. 9.	258
Ex. 8.128 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 117.	259
Ex. 8.129 – M. M. Ponce – <i>Variações sobre a Folia de Espanha – var. XI</i> : c. 1.	259
Ex. 8.130 – L. Berkeley – <i>Sonatina – I Allegretto</i> : c. 62.	259
Ex. 8.131 – M. Giuliani – <i>Rossiniana N° 1</i> : c. 232-235, 236-238, 293, 295 e 297.	259
Ex. 8.132 – F. Moreno Torroba – <i>Sonatina – Allegro</i> : c. 27-28.	260
Ex. 8.133 – J. Rodrigo – <i>Zapateado</i> : c. 63-66.	260
Ex. 8.134 – J. S. Bach – <i>Prelúdio BWV 998</i> , transcrição de Teuchert: c. 50.	261
Ex. 8.135 – J. S. Bach – <i>Fuga BWV 998</i> , transcrição de Teuchert: c. 76.	261
Ex. 8.136 – J. S. Bach – <i>Allegro BWV 998</i> , transcrição de Teuchert: c. 90-96.	261
Ex. 8.137 – J. S. Bach – <i>Fuga BWV 998</i> , transcrição de Teuchert: c. 35-36.	261
Ex. 8.138 – F. Moreno Torroba – <i>Sonatina – Allegro</i> : c. 79-80.	262
Ex. 8.139 – F. Moreno Torroba – <i>Sonatina – Allegro</i> : c. 20.	262
Ex. 8.140 – W. Walton – <i>Five bagatelles – Allegro</i> : c. 23-49.	263
Ex. 8.141 – J. Rodrigo – <i>Fandango</i> : c. 1-2.	263
Ex. 8.142 – J. Rodrigo – <i>Fandango</i> : c. 17-18, 65-66 e 97-98.	264
Ex. 8.143 – J. Rodrigo – <i>Fandango</i> : c. 94-95 e 101-102.	264
Ex. 8.144 – J. Rodrigo – <i>Passacaglia</i> : c. 37-40.	264
Ex. 8.145 – J. Rodrigo – <i>Passacaglia</i> : c. 5-8.	265
Ex. 8.146 – J. Rodrigo – <i>Passacaglia</i> : c. 54.	265
Ex. 8.147 – D. Aguado – <i>Rondo II – Allegro moderato</i> : c. 237-240.	265
Ex. 8.148 – F. Tárrega – <i>Fantasia sobre temas da Traviata</i> : c. 3.	265
Ex. 9.1 – J. Turina – <i>Sonata – Allegro</i> : c. 73-74.	295
Ex. 9.2 – J. Turina – <i>Sonata – Allegro</i> : c. 1-3.	295
Ex. 9.3 – J. Turina – <i>Sonata – Allegro</i> : c. 61-62.	295
Ex. 9.4 – J. Turina – <i>Sonata – Allegro</i> : c. 3, 6, 22, 26, 44 e 49.	296
Ex. 9.5 – J. Turina – <i>Sonata – Allegro</i> : c. 1, 4, e 35.	296
Ex. 9.6 – J. Turina – <i>Sonata – Allegro</i> : c. 1, 4, e 35.	296
Ex. 9.7 – J. Turina – <i>Sonata – Allegro</i> : c. 70-73.	297
Ex. 9.8 – J. Turina – <i>Sonata – Allegro</i> : c. 66-69.	297
Ex. 9.10 – J. Turina – <i>Sonata – Allegro</i> : c. 106-107.	297
Ex. 9.11 – J. Turina – <i>Sonata – Andante</i> : c. 5-17.	298
Ex. 9.12 – J. Turina – <i>Sonata – Andante</i> : c. 44 e 46.	298
Ex. 9.13 – J. Turina – <i>Sonata – Andante</i> : c. 5-8.	298
Ex. 9.14 – J. Turina – <i>Sonata – Andante</i> : c. 18-19 e 22-23.	299
Ex. 9.15 – J. Turina – <i>Sonata – Andante</i> : c. 3-4 e 26-29.	299
Ex. 9.16 – J. Turina – <i>Sonata – Andante</i> : c. 1-3 e 10-12.	299

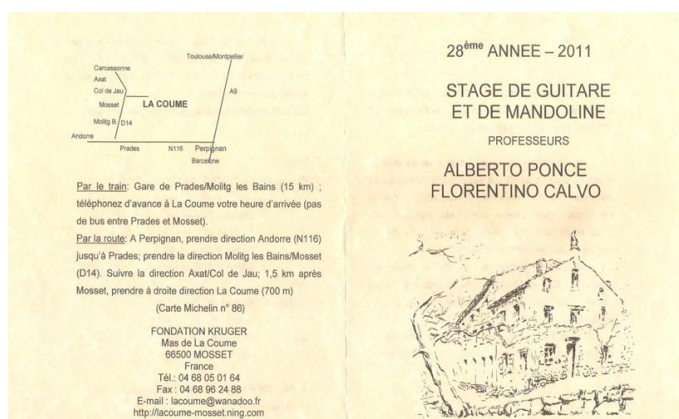
Ex. 9.17 – J. Turina – <i>Sonata – Allegro vivo</i> : c. 30-34.....	300
Ex. 9.18 – J. Turina – <i>Sonata – Allegro vivo</i> : c. 153-161.....	300
Ex. 9.19 – J. Turina – <i>Sonata – Allegro vivo</i> : c. 43, 51, 64, 99 e 103.....	300
Ex. 9.20 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Rituel</i>	301
Ex. 9.21 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Rituel</i>	301
Ex. 9.22 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Rituel</i>	302
Ex. 9.23 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Rituel</i>	302
Ex. 9.24 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Rituel</i>	303
Ex. 9.25 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Rituel</i>	303
Ex. 9.26 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Danse</i> : c. 42-46.....	303
Ex. 9.27 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Danse</i> : c. 5, 12 e 16.....	303
Ex. 9.28 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Fête et Final</i> : c. 3.....	304
Ex. 9.29 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Fête et Final</i> : c. 15-18.....	304
Ex. 9.30 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Fête et Final</i> : c. 19 e 23.....	305
Ex. 9.31 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Fête et Final</i> : c. 5, 11, 13 e 20.....	305
Ex. 9.32 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Fête et Final</i> : c. 26 e 29.....	305
Ex. 9.33 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Fête et Final</i> : c. 43.....	306
Ex. 9.34 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Fête et Final</i> : c. 39.....	306
Ex. 9.35 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Fête et Final</i> : c. 38, 40, 42 e 44.....	306
Ex. 9.36 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Fête et Final</i> : c. 27, 45, 48 e 49.....	306
Ex. 9.37 – R. Dyens – <i>Saudade No. 3 – Fête et Final</i> : c. 36 e 37.....	307
Ex. 9.38 – M. Falla – <i>Homenaje</i> : c. 9-16.....	307
Ex. 9.39 – M. Falla – <i>Homenaje</i> : c. 5 e 9.....	307
Ex. 9.40 – M. Falla – <i>Homenaje</i> : c. 1-3.....	308
Ex. 9.41 – M. Falla – <i>Homenaje</i> : c. 24 e 26.....	308
Ex. 9.42 – M. Falla – <i>Homenaje</i> : c. 47-48, 49 e 51.....	308
Ex. 9.43 – M. Falla – <i>Homenaje</i> : c. 18, 30-31, 34 e 62-70.....	309
Ex. 9.44 – M. Falla – <i>Homenaje</i> : c. 10, 27 e 34.....	309
Ex. 9.45 – M. Falla – <i>Homenaje</i> : c. 4-12.....	309
Ex. 9.46 – M. Falla – <i>Homenaje</i> : c. 9, 19 e 34.....	310
Ex. 9.47 – M. Falla – <i>Homenaje</i> : c. 12, 13, 15, 36 e 43-44.....	310
Ex. 9.48 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 1-4.....	311
Ex. 9.49 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 10-17.....	311
Ex. 9.50 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 32-33.....	312
Ex. 9.51 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 39-43.....	312
Ex. 9.52 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 25-29.....	313
Ex. 9.53 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 1-13.....	313
Ex. 9.54 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 20, 24-27, 32, 35-36 e 48.....	314
Ex. 9.55 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 15-18.....	314
Ex. 9.56 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 52-56.....	314
Ex. 9.57 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 73-87.....	315
Ex. 9.58 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 12, 18-19, 62-64.....	315
Ex. 9.59 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 39-43.....	315
Ex. 9.60 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 66-68.....	316
Ex. 9.61 – M. Ohana – <i>Tiento</i> : c. 72.....	316

Introdução

A escolha deste tema está directamente ligada à minha experiência de estudo com o professor e guitarrista Alberto Ponce, em Paris, que decorreu entre outubro de 1997 e junho de 2000 e, após esse período, durante alguns anos em *masterclasses* e aulas particulares. O meu primeiro contacto com Alberto Ponce foi enquanto estudava na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto – ESMAE¹ (1997 – estava a terminar o Bacharelato), esse encontro despertou em mim uma admiração muito grande por aquele que viria a ser meu professor nos anos seguintes.

Foi no velho edifício do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto – ISCAP² na Rua Entreparedes, uma vez que na ESMAE decorriam obras de melhoramento das instalações, que aconteceu esse encontro. Como tínhamos todas as aulas nesse edifício, foi aí que Ponce leccionou a disciplina – *Seminário* (funcionou como uma *masterclass*). Durante dois dias, eu e todos os meus colegas tivemos duas aulas com Alberto Ponce: toquei o *Prelúdio, Fuga e Allegro BWV998* de J. S. Bach.

No final do segundo dia, fui questionar Ponce sobre a possibilidade de ir estudar com ele para Paris. Respondeu-me que teria que fazer uma prova para entrar numa das três escolas em que leccionava, mas que o ideal seria frequentar uma *masterclass* que iria acontecer no Verão no Sul de França. Serviria esse curso para melhor preparar o programa a apresentar na prova de acesso, bem como para viver um pouco o ambiente que existia entre os alunos de Ponce.



¹ Sítio disponível em: <http://www.esmae-ipp.pt/>.

² Sítio disponível em: <http://www.iscap.ipp.pt/>.

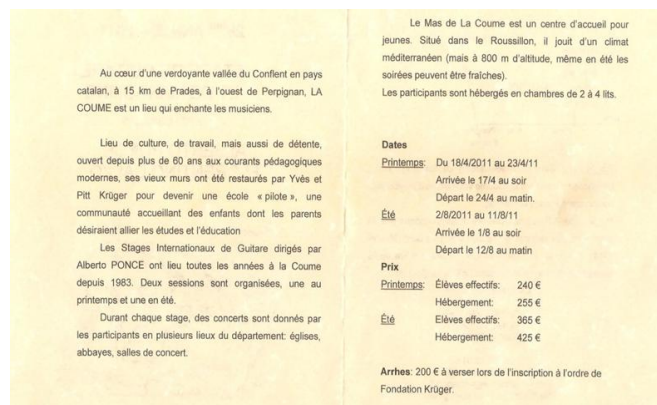


Fig. 1 – Boletim de inscrição para os cursos de aperfeiçoamento ministrados por Alberto Ponce – guitarra e Florentino Calvo – bandolim em 2011.

Decidi seguir os conselhos de Ponce e, com o meu colega de curso – Rui Gama, viajei até La Coume³ para realizar esse curso com a duração de quinze dias⁴. Éramos mais de vinte alunos de vários países: fazíamos as refeições juntos, dormíamos juntos e assistíamos às aulas dos nossos colegas (sempre que quiséssemos). Era de facto um ambiente único e que não mais voltei a encontrar. Vivía-se a música e a guitarra a toda a hora. Ou se estava a estudar, a ouvir a aula de um colega ou a ter aula, no fim da *masterclass* havia ainda um concerto de alunos.

Após esta experiência Ponce sugeriu que eu me candidatasse ao Conservatoire National de Région d'Aubervilliers-La Courneuve – CRR 93⁵, pois tinha a vantagem de ser mais barato que a École Normale de Musique de Paris - ENMP⁶ e as aulas eram semanais (na ENMP as aulas eram semanais mas de meia hora, pelo que, a opção de Ponce, era a de dar aulas de 1 hora de quinze em quinze dias). Estudei um ano no CRR 93 e depois dois anos na ENMP.

Para além do carisma de Ponce, a possibilidade de viver em Paris, permitiu-me desenvolver novas amizades e contactos com guitarristas e músicos de todo o mundo. Enquanto lá estudei, tive colegas de Espanha, Itália, Suíça, Suécia, Chile, Japão, Coreia e obviamente de França.

³ Sítio disponível em: <http://www.lacoume.org/index.html>.

⁴ Estes cursos realizavam-se duas vezes por ano, nas férias da Páscoa e de Verão. Eu realizei-os duas vezes em 1997 (Verão) e 1999 (Páscoa). No Verão, para além dos alunos de Ponce que iam aperfeiçoar programas de concerto e de concursos, eram frequentados por alunos que pretendiam ir estudar com ele para Paris. Na Páscoa, eram principalmente os seus alunos que o realizavam, com a intenção de se prepararem para os exames finais. Tínhamos aula todos os dias e às vezes duas vezes num dia. Era com grande intensidade que se trabalhava nesses cursos, com a responsabilidade acrescida da aproximação do final do ano lectivo.

⁵ Sítio disponível em: <http://www.crr93.fr/le-conservatoire/presentation-generale/>.

⁶ Sítio disponível em: <http://www.ecolenormalecortot.com/>.

Após esses três anos frequentei *masterclasses*⁷ no Festival do Estoril⁸, na Academia de Música de Vilar do Paraíso⁹ e na Academia de Música S. Pio X em Vila do Conde¹⁰, e segui com regularidade o trabalho de Ponce através dos guitarristas portugueses que posteriormente foram estudar para Paris – Pedro Rodrigues, Carlos David e Gonçalo Morais.

Ao longo deste tempo tenho constatado que Ponce pratica o seu ofício com uma enorme paixão e seriedade, fazendo com que cada aula seja um momento de grande responsabilidade e dedicação. É, de facto, assinalável a força de vontade demonstrada em cada aula que dava, mesmo nos seus últimos anos de actividade – Era incansável, por exemplo, em 2012, com 77 anos, completados a treze de Março¹¹.

Os anos em que estudei com Ponce marcaram a minha carreira de uma forma muito positiva e proporcionaram-me uma grande abertura e liberdade em relação à concepção da interpretação da música em guitarra. A possibilidade de trabalhar com o discípulo dilecto de Emilio Pujol, por sua vez, aluno de Francisco Tárrega, é motivo de grande orgulho e realização, pois na minha opinião, aqueles guitarristas constituem uma linhagem artística determinante na evolução da história da interpretação guitarrística na passagem do séc. XIX para o séc. XX e que se manifesta ainda no presente.

Alberto Ponce é um músico com uma personalidade muito forte, o que também se revela na mensagem que comunica aos seus alunos – dizia muitas vezes nas nossas aulas: “(...) é sempre possível conseguir os objectivos propostos. Se uma obra é difícil, trabalha, se é impossível, desiste.” Essa convicção tinha um único sentido que era o de cada um encontrar em si uma *verdade musical*, ou seja, levar-nos a descobrir as nossas naturais intenções musicais evitando

⁷ Nos cursos ministrados por Ponce havia a tendência de começar o dia com um seu aluno e por vezes aconteceu comigo. Eu ia sempre uma meia hora antes para aquecer, o problema era que ele já lá estava à minha espera com o seu inseparável cigarro e lá se ia o meu aquecimento. Esta era uma situação que acontecia recorrentemente, pois a vontade de trabalhar evidenciada por ele com os seus alunos era enorme e algo que nunca vi em mais nenhum outro professor, apesar de já ter tido o privilégio de trabalhar com professores de reconhecida carreira. Concluindo, quando era eu o primeiro da manhã, cheguei a acordar às seis da manhã para poder aquecer um pouco antes de tocar para ele. As suas aulas eram sempre encaradas por todos com grande responsabilidade.

⁸ Sítio disponível em: <http://www.festorilisbon.com/>.

⁹ Sítio disponível em: <http://amvp.pt/>.

¹⁰ Sítio disponível em: <http://cmusicaviladoconde.wixsite.com/cmvc>.

¹¹ Posso dizer que nunca vi ninguém começar a dar aulas às oito da manhã e terminar sem interrupções. Parava apenas quando acabava de ouvir o último aluno do dia, o que variava entre as duas e as quatro da tarde. E, se por acaso estava muito cansado e com alguma fome, não conseguindo concluir o seu dia de trabalho, convidava os alunos em falta para terem aula em sua casa, situação que aconteceu algumas vezes comigo. Aí, estando ele no conforto do sofá da sua sala, cheguei a ter aulas de quase duas horas.

aquilo que de alguma forma se pode tornar mais fácil: imitar uma interpretação. Nunca impunha a sua ideia, ajudava-nos a encontrar a nossa.

A frase que escolhi para colocar no título desta tese é dita por Ponce numa entrevista em 1979 para a revista *Harmonie* – “Il faut chercher à faire la musique avant tout” – “*A música antes de tudo*” e, de algum modo, sintetiza a sua forma de ver a música e a guitarra.

Depois de cinquenta anos a ensinar numa só escola, apesar de ter esporadicamente passado por outras, deve-se questionar a sua importância no seio da *escola* da guitarra, nomeadamente em França mas também na Europa, e o porquê da sua longevidade.

Ao longo desta investigação verifiquei a exiguidade de artigos ou trabalhos dedicados a Alberto Ponce. Encontrei algumas entrevistas em revistas da especialidade como *Les Cahiers de La Guitare*, *Guitare Classique* e *Le Monde Musical – Harmonie* e, num ou noutro jornal generalista que, em pequenos artigos se limitam quase sempre a transcrever o curriculum de Ponce. Foi uma surpresa esta constatação e mais um motivo para desenvolver este trabalho. Havia também uma situação que me incomodava, quando em conversa com colegas dizia que estava a estudar com Ponce, muitas das vezes perguntavam: “Manuel Ponce, o compositor?”

Pela primeira vez, segundo o meu conhecimento, será feito um trabalho académico que se debruça sobre Alberto Ponce e o seu legado pedagógico e artístico.

Este trabalho, que me proponho dedicar a Alberto Ponce, não é novidade na História da Guitarra: vários trabalhos de investigação foram feitos sobre guitarristas do passado e alguns acabaram até por se transformar em livros biográficos. A sua vantagem é ser elaborado ainda em vida de Alberto Ponce, permitindo ter depoimentos pessoais do biografado. Nesse sentido, é meu desejo que o produto final deste trabalho possa vir a transformar-se numa obra que venha a ser publicada e prefaciada pela personalidade central deste estudo.

Assim, pretendo homenagear e agradecer a Alberto Ponce por tudo aquilo que me ensinou, mas também por tudo de notável que considero que ele fez e pela sua contribuição para o desenvolvimento da guitarra nos últimos cinquenta anos.

A este respeito é de salientar a homenagem que alguns alunos seus lhe renderam pelos seus 50 anos de idade.

Segundo Rui Martins (2017), a organização do evento esteve a cargo (às escondidas de Ponce) de Isabel Ettinger, Tania Chagnot e a sua mãe Maria e Catherine Fayence (esposa de Rafael Andia), todas alunas do Mestre e contou ainda com a colaboração da sua mulher – Adriana.

A festa/concerto teve lugar na Salle Cortot, mítica sala de concerto sita na ENMP onde Ponce tinha a sua classe mais importante.

O planeado seria que a sua mulher, com a justificação de ir jantar com Isabel Garcizans, fizesse deslocar Ponce até à ENMP, local onde a sua amiga, supostamente, estaria a realizar um ensaio.

Alberto Ponce, quando entrou na Salle Cortot com Adriana, encontrou a sala repleta de alunos de várias gerações, entre os quais, para além dos que organizaram o evento, estavam: Roland Dyens, Arnaud Dumond, Thierry Bellancour, Guisela de Melo, Francis Kleynjans e muitos outros (Martins, 2017).



Fig. 2 – Da esquerda para a direita: Isabel Garcizans, Alberto Ponce, Maurice Ohana e Narcisse Bonnet. Foto Isabel Etinger.

O “programa”, apresentado por um aluno que em simultâneo descrevia a biografia de Ponce em tons de comédia, foi concebido em forma de espectáculo onde cada um tentaria surpreender o público e, sobretudo, Ponce (Martins, 2017).



Fig. 3 – Roland Dyens. Foto Isabel Etinger.

Das várias apresentações, Martins recorda as seguintes: Dyens tocou pela primeira vez o *Tango in Skai*, interpretação que fez “saltar” Ponce da sua cadeira para o felicitar; também em duo com Benoit Scholblerg tocou uma obra de Sor, usando uma indumentária feminina alusiva à época e realizando alguns gestos (exagerados) cómicos (tiques burlescos femininos); Dumond tocou uma obra em que falava ao mesmo tempo, explicando as sensações de um principiante em momento de apresentação pública (obviamente exagerando todos os momentos de stress); Martins e Etinger, vestidos com calças de couro, entraram em palco de bicicleta com uma só guitarra e, depois de se passearem pelo palco, tocaram uma obra de Dowland a quatro mãos (Martins, 2017).

Uma outra homenagem foi-lhe dedicada no ano de dois mil, aquando da sua saída do Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris – CNSMDP¹² por motivos de aposentação. Este evento foi organizado com dois anos de antecedência por um ex-aluno seu – Arnaud Sans – que contactou os seus colegas¹³, reuniu todas as gravações, conseguiu

¹² Sítio disponível em: <http://www.conservatoiredeparis.fr/>.

¹³ Foram 65 os ex-alunos de Ponce que participaram na gravação do CD: Arnaud Dumond; Delphine Bertrand; Boris Moine; Geneviève Chanut; Jean Marc Zvellenreuther; Anne Sophie Ferrer; François Laurent; Laurent Cabané; Valérie Schmitt; Martine France; Rosario Tisa; Walter Zanetti; Clarisse Sans; Jean-Gabriel Montaut; Léonard Chantepy; “Papy” Jourdy; Philippe Azoulay; Sylvain Diony; Marcelo de la Puebla; Pascale Perez; Cécile Lê Duy; Pierre Magnier; Jacques Barthelemy; Alexandre Bernoud; Luc Hoppeler; Gwenn Lennon; Roland Dyens;

apoio financeiro através da loja *La Guitarreteria*¹⁴ e gravou um CD triplo com a integral das obras para guitarra de Emilio Pujol.



Fig. 4 – Capa do CD: *Emilio Pujol – Intégrale*.

A festa contou com mais de duzentas pessoas em Marselha como relata Danielle Ribouillault directora da revista *Les Cahiers de La Guitare*.

Ils lui ont fait une belle surprise à celui qui leur avait enseigné la guitare (...) “viens prendre un verre.” (...) Alberto Ponce est venu. Et là, l’attendait une foule d’anciens élèves arrivés qui de Paris, qui d’Espagne, qui de Strasbourg, qui d’Italie, qui de Corse, qui de Bretagne ou de Santiago du Chili. (...) Grosse émotion pour lui, assortie d’un extraordinaire cadeau: “*L’intégrale des oeuvres pour guitare d’Emilio Pujol*” – le maître d’Alberto Ponce – enregistrées par soixante cinq fidèles disciples: surprise à son comble pour celui qui quitte cette année sa classe du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (...) et y laisse sa place à Roland Dyens, selon les bruits de couloirs. (Ribouillault, 2000, p. 11)

Marylisse Florid; Laurent Cabané; Alain Le Bellec; Martin Vieilly; Carlos Marin; Isabel Etinger; Catherine Genestout; Arnaud Sans; Laurine Phélut; Alain Trotte; Mathild Calvet; Maurizio Norrito; Marianne Monnier; Adriano Rullo; Isabelle Auneau; Jean-Luc Victor-Pujebet; Marie Langlet; Giorgio Albani; Tania Chagnot; Alain Rezze; Guido Fichtner; Frédéric Benattar; Gisela Melo; Rosine Chabrun; René Bartoli; Cécile Lê Duy; Pierre Antoine; Frédérique Luzy; Michel Rubio; Jacques Vangansbeke; Marylise Florid; Daniéla Rafael; Monica Paolini; Pascale de Bueger; Olivier Drdak; Lucile Gorry; Sylvie Burgos; Pierre Mill-Trescasesan.

¹⁴ *La Guitarreteria* é uma loja de venda de todo o material ligado à guitarra, situada em Paris e muito frequentada por professores e alunos de guitarra de toda a cidade. A sua dona é a espanhola Isabel Gomez. Sítio disponível em: <http://laguitarreteria.fr/>.



Fig. 5 – Alberto Ponce no dia da homenagem rodeado pelos seus alunos no momento de cortar o bolo.

A legenda da fotografia será provavelmente o comentário à sua forma.

No local da homenagem, podia-se encontrar entre muitas fotos espalhadas pelas paredes da sala: fotos de Ponce com Pujol, com os seus alunos e colegas de profissão e no meio destas surgiam ainda algumas frases dedicadas ao Mestre Alberto Ponce, frases que sintetizam a postura de Ponce perante a música e a guitarra e a relação que tinha com os seus alunos.

- Il est mon papa guitariste. Tárrega, Pujol, Ponce: je me sens comme un de leurs petits-enfants (...). C'est ma famille (...), elle est très importante dans ma vie. (Alain Trotte)
- Il te montre des chemins et tu as toute la vie pour les parcourir, et tu n'auras jamais fini (...). Il t'indique la vie de la musique et la musique avec Coeur. (Walter Zanetti)
- Cette noblesse d'âme, cette bonté, cette énergie à donner sans retenue tout ce qu'il sait, c'est tout Alberto Ponce. Le lien dès le départ a été d'avoir eu la chance de l'écouter jouer: Ah! Quand il met ses mains sur la guitare (...). Même si nous nous sommes nourris au début d'une tentative de mimétisme – n'est-ce pas humain d'essayer de copier ce qui est «beau»? – et n'était ce pas, en peinture, la méthode des anciens? – le maître a modifié petit à petit ce phénomène pour nous aider à devenir ce que nous sommes. (Jaques Vangansbeke)
- Il m'a dit un jour: «Tu es déjà une fleur. J'ai juste été la terre, le soleil et l'eau» (...). Il m'a révélé à moi-même, il a su découvrir mon jardin secret et le mettre en valeur (...). Il est un immense récepteur (...). Et je me sens dans une relation quasiment fusionnelle avec lui. (Boris Moine)
- Bien que mon père soit peintre, c'est Alberto qui m'a appris les couleurs. (Roland Dyens)
- On sent à quel point l'impact de Pujol – homme de sagesse – a influencé Ponce dans son exigence d'un discours musical qui aille au-delà des notes. Le CD réalisé aujourd'hui est un peu un aboutissement et un leg (...). Le travail de recherche du son continue auprès de jeunes. C'est un homme qui a le pouvoir des mots quelque soit la langue, français, espagnol ou italien, pour cerner un cheminement artistique avec d'extraordinaires métaphores. (Isabel Etinger)
- Alberto Ponce est un poète. Je l'ai entendu dans une classe sur Oremus et j'ai compris qu'il recherchait l'«essence» de la beauté au-dessus de lui-même, au dessus de ceux qu'il enseigne. (Danielle Ribouillault)

- Avec le temps, se révèle tout ce qu'il nous a appris (...). Il faut passer par la vie, les années, la maturité pour peu à peu en prendre conscience. L'impression de faire partie d'un sens de l'histoire (...). Je vénère Alberto Ponce pour ce qu'il est plus encore que pour ce qu'il fait. (Geneviève Chanut)
- Je me sens dépositaire de ce qu'il a mis en moi. J'ai compris par lui que la guitare était instrument de culture. Elle se transmet (...). (Carlos Marín)
- Un pont important: car il relie. (Maurice Rosset)
- Tout sauf directif, il transmet l'Amour, la vie. Il joue avec la jolie, disons (...) du monde (...). On va le voir quand en doute, et il est toujours là, et il nous connaît intimement à travers la musique. (François Laurent)
- Il est un révélateur – c'est le mot. Il cherche dans notre sens personnel sans nous imposer d'archétype préétabli. Si c'est bien fait et sincère, il est content (...) même si lui aurait fait autrement, d'où la grande diversité d'approches de ses élèves. (Luc Hoppeler)
- Il est la générosité. Il dépasse l'enseignement par sa magie qui est d'extraire de chacun la force qui dort en lui. (Isabel Ettinger)
- C'est un Musicien (...) qui est un guitariste. Il gardé son émotion intacte (...). Dans ma classe, j'ai sa photo, comme lui avait celle de Pujol (...). (Alexandre Bernoud)
- Alberto est de la famille, et plus qu'un parent-ami, in trait d'union entre des amis de la musique. (René Bartoli)
- J'aime en lui son côté humain très fort. La musique est sa vie, elle le nourit. (Isabel Gomez)
- Il aime la dissidence comme prévue d'autonomie (...) mais ne la supporte quand même pas toujours! (Frédéric Benattar)
- Après avoir recueilli le bel enseignement de Cecilia Marambio et d'Ernesto Quezada, j'ai quitté mon pays, le Chili, pour lui. Il m'a beaucoup apporté sur la vie, au-delà de la musique, qui est déjà l'expression même de la vie. Il a été, à mon arrivée en France, un guide paternel qui m'a armée pour l'existence et la musique: il m'a donné la lumière. Il reste pour moi comme une fontaine où je m'abreuve. (Gisela Mélo)
- Un mot: Admiration. Alberto demeure le modèle en musique et dans la vie, bien plus qu'un maître (...). Il m'apprend toujours énormément, et des choses fondamentales – que je reconnais comme telles, après coup, parfois bien longtemps après (...). (Jean Marc Zvellenreuther)
- Avec lui, on a baigné, trempé dans la musique. Du plus jeune au plus ancien, il nous l'a inoculée par intraveineuse! (Arnaud Sans) (*in* Ribouillault, 2000, p. 12-13)

È de relevar o enorme carinho manifestado nestas frases, não só ao Professor mas também ao Homem, que para além dos ensinamentos nas suas aulas, é um exemplo pela paixão com que vive a música e a guitarra.

No meio dessa profusão de emoções Alberto Ponce reage da seguinte forma:

Je suis terriblement heureux. Après quarante ans de travail, ils sont tous là (...) Arnaud, Roland, Gisela (...). J'ai eu les meilleurs élèves (...). Je suis fier! J'ai eu tant de chance dans ma vie! Je vais vous dire: c'est eux qui ont fait de moi quelque chose. Et aujourd'hui, cet hommage auquel je ne m'attendais pas! C'est merveilleux car c'est à Pujol qu'il est rendu, à travers moi. (Ponce *in* Ribouillault, 2000, p. 12)

Roland Dyens¹⁵, um dos presentes, é provavelmente o aluno de Ponce com mais projecção a nível mundial, não só como guitarrista mas também como pedagogo e compositor. Além de lhe ter dedicado uma de suas obras – *Saudade nº1*¹⁶, convidou-o para tocar o duo – *Côté Nord*, que foi estreado em Cannes a 1993 e comenta da seguinte maneira esse momento: “(...) j’eus alors l’honneur d’être aux côtés de mon maître Alberto Ponce.” (Dyens, 2000, p. 20)



Fig. 6 – Alberto Ponce e Roland Dyens no concerto da estreia mundial em Cannes no ano de 1993 da obra *Côté Nord*.

Refira-se que, a este respeito, não é situação inédita, pois já no séc. XIX era uma prática que demonstrava a grande afeição entre o mestre e normalmente os seus alunos de maior relevo como foi no caso de Fernando Sor e o seu aluno Napoleon Coste.

Les deux artistes se produisent ensemble en concert à Paris. Le 6 Mai 1838 “La revue net Gazette musicale de Paris” souligne la complicité entre l’élève et le maître, bien que n’étant pas de la même génération (Sor: 1778-1839; Coste: 1805-1883) lors de ce concert donné il y a quelques jours: “La guitare est souvent en province l’instrument de la musique intime”. Les grands progrès qu’elle a faits attestent que d’habiles artistes n’ont pas cessé de s’en occuper. M. Coste marche dignement sur les traces des artistes célèbres. Ce qui le distingue, c’est un excellent style, pur, gracieux, et nerveux: c’est un sentiment musical plus élevé que la guitare ne le suppose, et à cet égard, il a beaucoup d’analogie avec Sor: il se rapproche de lui comme exécutant et comme compositeur. Il a

¹⁵ Roland Dyens, infelizmente faleceu precocemente no dia 29 de Outubro de 2016 (curiosamente o meu dia de aniversário), mas como a maior parte deste trabalho foi realizado antes da sua morte, as suas referências serão sempre no presente.

¹⁶ Ponce contava em tom de brincadeira que os nomes dos dedicatários estariam trocados pois, Ponce, dedicatário da *Saudade nº1*, gostava mais da *Saudade nº3*, e Francis Klenjans, dedicatário da *Saudade nº3*, gostava mais da *Saudade nº1*.

donc bien fait de débiter sur un duo avec ce maître distingué. (Roncet, 2005, p. 17-18)

Roland Dyens conta ainda, (em 1974 em Cervera, ao ouvir Ponce tocar numa *masterclasse* para Pujol), como foi ter ouvido o seu mestre tocar nesse encontro. Salienta que nunca vira uma guitarra ser tocada com tanta intensidade, cada nota tinha uma intenção, de tal forma que foi extasiante. Alberto Ponce tocou *Scottisch Madrilene* e *Cubana* de Pujol, *Si Le Jour Parait* de Ohana e o *Tango* de Eduardo Sainz de la Maza. Não foi só a guitarra que tocou espetacularmente, mas a efusiva reunião do professor com o aluno foi algo de que nunca me esquecerei (Dyens *in* Grand, 2008).

Claudio Marcotulli foi outro dos seus alunos que lhe rendeu homenagem através da gravação de um CD inteiramente dedicado às obras de Pujol (razão pela qual não participou na gravação do CD com a integral de Pujol). Obviamente o dedicatário é o seu Mestre.

Vorrei dedicare questo CD al Maestro Alberto Ponce in segno di tutto il mio affetto e tutta la mia stima. Fra i mille ringraziamenti per quanto há potuto darmi, in un rapporto che ormai dura da più di venti anni, senz'altro il maggiore è quello di avermi dato fiducia ed aver creduto in me fin dall'inizio, trasmettendomi tutta la profondità, la forza e l'energia del suo pensiero musicale. (Marcotulli, 2002, p. 2)



Fig. 7 – Alberto Ponce e Claudio Marcotulli nos cursos de guitarra em Mas de La Coume-Mosset França.

Já no ano 2015, alguns dos seus alunos decidiram homenagear Ponce editando a sua versão da *Chaconne* de Bach.

La *Ciaccona* de Johann Sebastian Bach, dans cette version du Maître Alberto Ponce, telle que recueillie par ses fidèles élèves à travers leurs nombreux cours, représente la quintessence d'une vision de cette oeuvre. Conforme à l'original pour violon, les doigtés longuement muris servent une conception musicale de la *Ciaccona*. Cette partition existe pour rendre hommage à l'artiste qu'au pédagogue. (*in* Bach, 2015, p. 2)

O presente trabalho pretende, no seguimento destas homenagens, contribuir para um melhor conhecimento e reconhecimento da vida e obra de Alberto Ponce.

Ao longo de cinquenta anos a dar aulas, segundo Ponce, estudaram na ENMP mais de mil e quinhentos alunos, esta conclusão leva-me à seguinte questão:

1. Será que existe uma *escola*¹⁷ Alberto Ponce?

Para melhor definição deste conceito serão realizadas entrevistas, serão analisadas partituras e as suas interpretações em disco, no sentido de procurar responder às seguintes questões:

2. Como se caracteriza a sonoridade de Alberto Ponce?
3. Como se definem as digitações de Alberto Ponce?

O presente trabalho está dividido em três partes. A primeira – Enquadramento histórico, pretende no primeiro capítulo enquadrar Alberto Ponce na história da guitarra, nomeadamente a partir do momento em que se dá o aparecimento da guitarra com seis cordas (recolha realizada em livros da especialidade). O segundo é dedicado à biografia de Alberto Ponce e à sua condição de músico e guitarrista. Dada a pouca informação a esse respeito, tive que me socorrer do seu *curriculum vitae* como guia e fui recolhendo alguns testemunhos de colegas que me foram dando algumas preciosas informações acerca da sua vida (estas entrevistas foram realizadas através de correio electrónico e das redes sociais, não tendo por isso, sido possível realizar uma análise estruturada) e que me permitiram ir juntando algumas pontas soltas a esse respeito. Serão também observadas as entrevistas realizadas a Ponce em revistas da especialidade. Numa das entrevistas que fiz a Ponce em sua casa, foi-me também permitido recolher algum material, mas em abono da verdade, há já elementos que até ele não se recorda.

A segunda parte – Enquadramento teórico, está dividida em dois capítulos. O primeiro é dedicado à discussão que tem vindo a acompanhar a história da guitarra relativamente ao som: – ‘Tocar com ou sem unhas? O que é um som bonito?’ – sendo estas, questões de avaliação subjectiva, mas que ficam aqui sucintamente tratadas as consequências relativamente a uma ou outra opção. O segundo é dedicado à questão que desperta sempre acesas controvérsias entre guitarristas: o vasto leque de possibilidades relativamente à escolha das digitações. Mais uma

¹⁷ *Escola*: primeiramente no seu conceito de comunidade académica com uma sequência histórico-artística e, numa abordagem mais detalhada, como conjunto de ensinamentos de estilo, interpretação e método de estudo transmitidos pelo mestre.

vez estamos perante um ponto em que a subjectividade está intimamente ligada às opções estéticas e musicais de cada guitarrista.

A terceira parte – Estudo empírico, está dividida em cinco capítulos. Os primeiros dois são dedicados à análise das opções de transcrição e digitação de Ponce nas obras de Bach – *Prelúdio BWV 1006^a* e *Chaconne*. O seguinte à análise e comparação das digitações na obra – *Variações sobre a Folia de Espanha e Fuga* de Manuel Ponce (estes capítulos serão iniciados por uma breve contextualização histórica da obra, para de seguida se proceder às comparações). O quarto capítulo é também dedicado à análise e comparação em várias obras que foram trabalhadas por mim e por outros colegas. A observação das diferenças vai no sentido de compreender as opções de Ponce e pensamento estético relativamente à sua interpretação.

O último capítulo é dedicado à análise dos trabalhos discográficos de Ponce, sendo que, após a recolha dos seus discos realizada na internet, se fará uma breve descrição das obras gravadas e uma análise à sua interpretação em algumas obras.

I – Enquadramento histórico

Neste ponto será realizado uma recolha de testemunhos em vários livros da especialidade e ligados à guitarra descrevendo as ocorrências e principais guitarristas que contribuíram para a evolução da guitarra até aos nossos dias. Apesar de haver antecedentes históricos ligados à guitarra desde o período do renascimento, a sua contextualização será iniciada exclusivamente a partir de Francisco Tárrega.

1. A guitarra ao longo dos tempos

1.1. Os Guitarristas

Na transição do séc. XIX para o XX Francisco Tárrega, guitarrista, compositor, arranjador e pedagogo desempenhou um papel preponderante na contínua evolução da guitarra (Wade, 1985; Mourat, 1990; Tosone, 2000; Summerfield, 2002; Altamira, 2005; Annala e Matlik, 2007).

With the approach of the 20th century the second and the greatest golden age of the classical guitar was beginning to dawn. As it had been Spain that had laid the foundation of the 19th century classical guitar, so it was Spain once again that contributed so greatly to the 20th century guitar through the work of Tárrega, the founder of the modern guitar school, (...). (Summerfield, 2002, p. 17)

Y es porque Tárrega no fué solamente un ejecutante (como jamás haya existido outro): fué también el creador de una escuela, que casi podría calificarse de “nueva era” para la guitarra, abriendo nuevos horizontes y descubriendo una serie de efectos y sonoridades tan desconocidas, que por esta causa, al oírlo, el instrumento sonaba de aquella manera tan única y sublime a la vez. (Prat, 1934, p. 315)

O primeiro professor de Tárrega foi o guitarrista cego Manuel González, conhecido popularmente como o “cego de la Marina” (Pujol, 1932; Prat, 1934), mas foi sob influência de Arcas e a sua música que se deu a sua projecção como guitarrista¹⁸. O talento de Tárrega foi reconhecido pela primeira vez, quando este tocou em Villareal (cidade espanhola), um concerto escrito por Arcas (Summerfield, 2002).

¹⁸ Há ainda quem considere que Tárrega estudou também com Tomás Damas (1825-1890) (Prat, 1934).

Os alunos mais conhecidos de Francisco Tárrega foram: José Fola Igúrbe (?-1918), Severino García Fortea (?-1931), Joaquín Barrachina (?-1950), Pascual Roch (1860-1921), Alberto Obregón (1872-1922), Estanislao Marco (1873-1954), Miguel Llobet (1878-1938), Daniel Fortea (1878-1955), Joaquín García de la Rosa (1880-?), José Goterris Notari (1886-1930), Domingo Prat (1886-1944), Emilio Pujol (1886-1980), Salvador García (1891-1964) e Josefina Robledo (1897-1972). A sua dedicação elevou a guitarra ao ponto de influenciar as gerações seguintes, pois demonstrou ao mundo o enorme potencial deste instrumento (Summerfield, 2002).

Dos alunos de Tárrega, são de destacar Llobet e Pujol, sendo que pela longevidade da sua carreira, o seu método e composições, Pujol tem hoje uma projecção superior à do seu colega. Ambos guitarristas, compositores e arranjadores, à imagem do seu professor, deixaram no repertório guitarrístico obras de referência que fazem também parte do programa de muitos guitarristas e das escolas de música. A Pujol acresce a condição de grande pedagogo e musicólogo, tendo deixado para além do seu método, vários ensaios e artigos sobre a guitarra e sua história.

Llobet foi considerado o mais importante intérprete do início do séc. XX. A sua musicalidade e o seu virtuosismo levaram-no a tocar por toda a Europa e América (Mourat, 1990; Summerfield, 2002; Altamira, 2005; Annala e Matlik, 2007). Foi provavelmente o primeiro guitarrista a realizar uma gravação para a Parlophon Electra em Barcelona em 1926 (Summerfield, 2002).

Dos seus mais conceituados alunos constam nomes como: Luis Maravilla, José Sirera (1884-1931), Juan Parras del Moral¹⁹ (1890-1973), Graciano Tarragó (1892-1973), Andrés Segovia (1893-1987), Regino Sainz de la Maza (1896-1981), Isaías Savio (1900-1977), Eduardo Sainz de la Maza (1903-1982), Rosa Rodés (1906-?), Louise Walker (1910-1998) e José Rey de la Torre (1917-1994).

Dos alunos de Pujol destacam-se, entre muitos outros, Craig Russel, Manuel Cubedo, Eli Tagore, Costas Proakis, Francisco Alfonso (1908-1940), Isaac Nicola (1916-1997), José Duarte (1921-?), José María Sierra-Fortuny (1925-1998), Ruggero Chiesa (1933-1993), Javier Hinojosa (1933-), Alberto Ponce (1935-), Hopkinson Smith (1946-) e Carles Trepát (1960-).

¹⁹ Primeiro professor de guitarra de Alberto Ponce no Conservatório Municipal de Música de Barcelona.

Andrés Segovia é por muitos considerado o maior guitarrista do séc. XX, tendo tido como principal contributo para a sua história, a elevação da guitarra ao nível de qualquer outro instrumento²⁰ (Wade, 1985; Mourat, 1990; Summerfield, 2002; Altamira, 2005; Ribouillault, 2006; Annala e Matlik, 2007).

Apesar de se dizer autodidacta: “Par obligation, je suis devenu mon élève et mon professeur et entre les deux il n’y a jamais eu de graves querelles, et ce, tout au long de ma vie parce qu’encore l’union continue car j’apprends et j’enseigne.” (Segovia *in* Vidal, 1987, p. 9), teve no encontro com Llobet no início da segunda década do séc. XX, um contributo para uma melhor definição técnica e musical da sua carreira, uma vez que este, apesar de lhe apresentar as suas obras, permitiu que Segovia copiasse nota a nota as obras de Tárrega (Ribouillault, 1983; Altamira, 2005).



Fig. 8 – Miguel Llobet a tocar guitarra rodeado de amigos em Barcelona no ano de 1915. Em pé: León Farré; luthier Enrique García; Juan Parras del Morral. Sentados: Francisco Tárrega (filho); Andrés Segovia; Eusebio Gual. Foto de Joan Vilatobá.

A longevidade da sua carreira de concertista levou a que aos setenta e nove anos se descrevesse da seguinte forma um concerto seu:

The concert stage is empty except for an ordinary piano stool and a footstool just under five inches high. About three minutes after the scheduled starting time, a plump, mild-looking septuagenarian dressed in white tie and tails ambles on, carrying a beautiful wooden guitar. He settles himself comfortably on the piano stool, places his left foot on the smaller stool and looks out at the

²⁰ Nas minhas aulas com Ponce, este referia muitas vezes: “Se estamos aqui (referindo-se à École Normale de Musique de Paris) devemos essa presença a Andrés Segovia, demonstrando admiração pelo seu trabalho realizado ao longo do séc. XX.”

audience with an expression of benign indulgence. The murmur of conversations subsides, and when total silence has lasted perhaps twenty seconds, his well-muscled fingers begin to move across the strings. From that moment on, listeners experience a unique and unforgettable enchantment. For this is Andrés Segovia, the greatest classical guitarist in the world. (Busch, 1972, in Tosone, 2000, p. 3)

Dos seus discípulos mais conceituados constam Abel Carlevaro (1918-2001), Dimitris Fampas (1921-1996), Rodrigo Riera (1923-1999), Alirio Diaz (1923-2016), Ida Presti (1924-1967), Alexander Lagoya (1929-1999), Frederic Noad (1929-2001), José Luis Gonzalez (1932-1998), Ruggero Chiesa (1933-1993), Julian Bream²¹ (1933-), José Tomás (1934-2001), Oscar Ghiglia (1938-), John Williams (1941-), Pepe Romero (1944-), Michael Lorimer (1946-), Christopher Parkening (1947-), Eliot Fisk (1954-), David Tanenbaum (1956-) e Sharon Isbin (1956-).

Narciso Yepes (1927-1997) foi um guitarrista de destaque no séc. XX que estudou com Estanislao Marco e Joaquín García de La Rosa, ambos alunos de Tárrega. A sua fama deve-se principalmente ao facto de ter gravado o *Concierto de Aranjuez*²² em 1954, projetando-o, com as suas vendas, em todo mundo e, por ter sido pioneiro na utilização de uma guitarra de dez cordas (Wade, 2001; Altamira, 2005).

Julian Bream, como iremos verificar nos pontos seguintes, é um dos maiores guitarristas que o mundo conheceu na segunda metade do séc. XX (Summerfield, 2002; Altamira, 2005). Apesar de não considerar ter sido aluno de Segovia, os encontros entre os dois influenciaram a sua carreira, ao ponto de consolidar a guitarra como um instrumento ao nível de outros, tendo seguido o exemplo de Segovia no que diz respeito a trazer para o repertório da guitarra obras de compositores não guitarristas. Bream esclarece da seguinte forma a questão relativamente a ter sido ou não aluno de Segovia:

I am sure that Segovia would be the first to state that I was never his pupil for, although I had several “sessions” with the great Maestro between 1947 and 1950 during which he made general observations on my technique and fingering. I never actually studied with him. All he said has been of invaluable assistance to me in my pursuit of the guitar. (Guitar news, 1958, in Wade, 2008, p. 51)

Para além de guitarrista, Bream dedicou-se também ao estudo do alaúde, realizando concertos em que na primeira parte tocava alaúde e na segunda tocava guitarra.

²¹ Como veremos mais à frente, existe uma certa controvérsia relativamente a considerar Julian Bream aluno de Segovia.

²² Nas nossas aulas, Alberto Ponce dizia que a interpretação que mais admirava era a da gravação de Narciso Yepes para a Deutsche Grammophon (1969).

Lute	
<i>Guardame las vacas</i>	Luys de Narváez
<i>Canción del Emperador</i>	
<i>Baxo de contrapunto</i>	
<i>Fantasia</i>	Anthony Holborne
<i>Galliard</i>	
<i>Heigh Ho Holiday</i>	
<i>Fantasia - Almáines</i>	Robert Johnson
<i>Pavan - Galliard - Fantasia</i>	John Dowland
Interval	
Guitar	
<i>Suite in A minor</i>	Robert de Visée
<i>Prelude and Gavotte</i>	J.S. Bach
<i>Romanza and Andantino Variato</i>	Paganini
<i>Paseo (1970)</i>	Peter Racine Fricker
<i>Leyenda</i>	Albéniz

Fig. 9 – Programa de concerto realizado no Stoke-on-Trent Festival (Queen’s Hall) a 14/5/1971.

John Williams (1941-), guitarrista australiano, iniciou os seus estudos na guitarra com o seu pai Len Williams (1910-1987), mas depois de aos onze anos de idade ter viajado com a família para Londres, conheceu Segovia e com ele estudou durante vários anos, nomeadamente na Accademia Musicale Chigiana em Siena – Itália. Apesar de ser considerado um virtuoso da guitarra clássica e, de ter contribuído para a afirmação do instrumento e expansão da sua música como os seus precedentes, não deixou de abordar novas linguagens musicais em vários tipos de formações (Summerfield, 2002; Altamira, 2005).

Este breve resumo de apresentação dos guitarristas mais representativos da história da guitarra na Europa, nos últimos duzentos anos, não ficaria completa sem o guitarrista escocês David Russel (1953-). Russel é provavelmente o guitarrista com mais projecção no panorama actual da guitarra. Fortemente influenciado pelas gravações de Segovia e Bream chegou a ter aulas com o primeiro, no entanto os seus professores mais influentes foram Hector Quine (1926-2015) e José Tomás (1934-2001). (Summefield, 2002; Altamira, 2005) A influência de Segovia está visível na seguinte afirmação de Russel: “(...) comme tout le monde, j’ai commencé par jouer «le répertoire de Segovia»: Bach, Moreno-Torroba, Castelnuovo-Tedesco, Turina, Ponce, (...)” (Russel, 1987)

Numa altura em que começavam a surgir os primeiros concursos de guitarra, Russel venceu os concursos: Francisco Tárrega e Andrés Segovia. Mas a sua maior distinção de reconhecimento pela sua carreira foi a atribuição de um Grammy em 2005.

Apesar da referência a estes guitarristas, muitos outros deram o seu contributo para a evolução da guitarra ao longo destes dois séculos. Na figura 8 é apresentado um quadro onde se encontram os mais importantes.

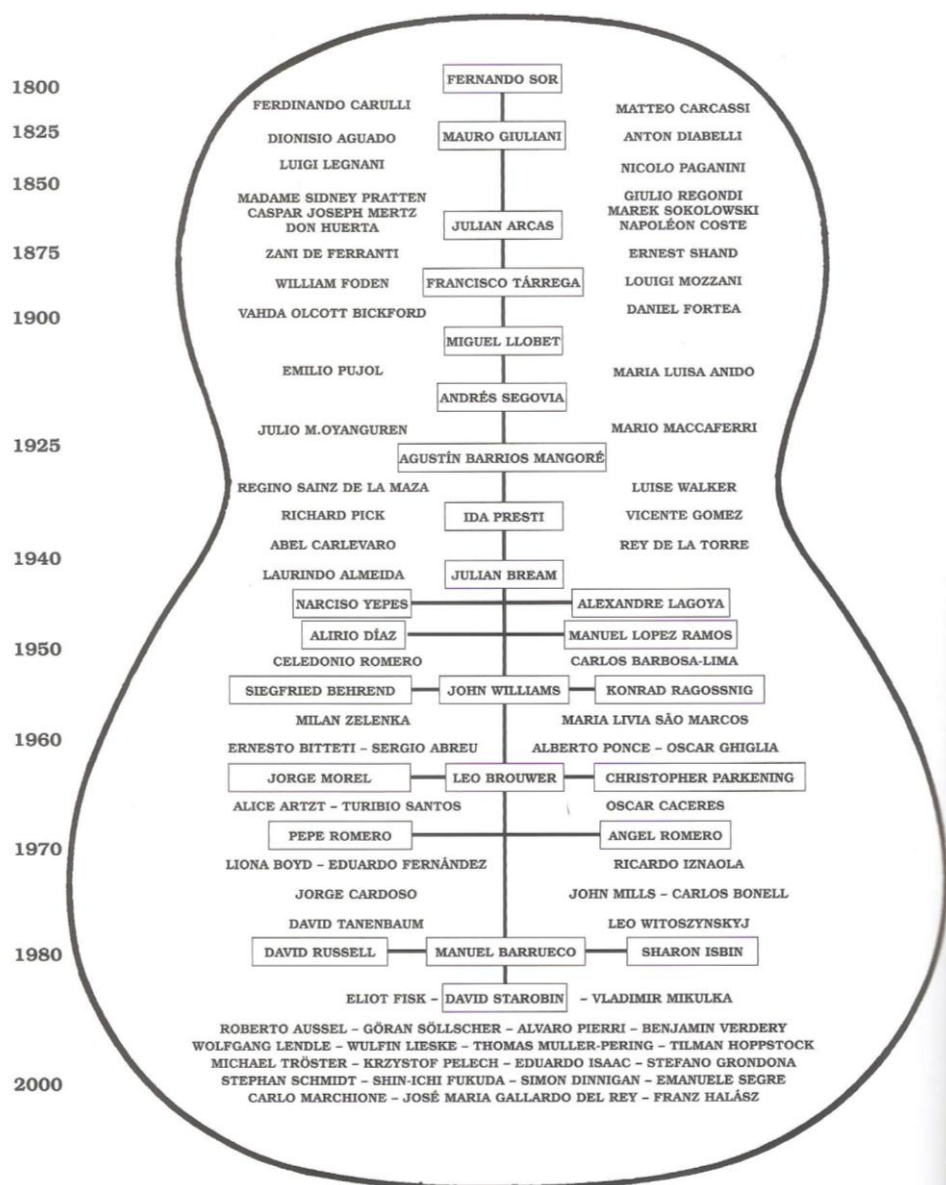


Fig. 10 – Quadro com os mais destacados guitarristas desde 1800.

No entanto, são de salientar três guitarristas sul-americanos, que influenciaram a história da guitarra nomeadamente na Europa: Agustín Barrios (1885-1944), Abel Carlevaro (1916-2001) e Leo Brouwer (1939-).

Barrios é considerado um dos mais destacados guitarristas e compositores da sua época (Prat, 1934). Virtuoso da guitarra, compôs cerca de 300 obras, sendo que muitas delas fazem parte do repertório estudado nos conservatórios e tocado em concerto. Desempenhou um papel preponderante na divulgação da guitarra clássica na América Latina e do Sul e é considerado, a

par de Llobet, o primeiro guitarrista clássico a realizar uma gravação fonográfica (Tosone, 2000; Annala e Matlik, 2007).

Com o seu professor, Gustavo Sosa Escalada (1877-1943), estudou os métodos de Aguado, Sor e obras de Arcas e Tolsa (Stover, 1992; Summerfield, 2002; Annala e Matlik, 2007)

Apesar de toda a beleza e genialidade da sua música, só passados quase setenta anos após a sua morte é que lhe foi reconhecido o seu valor (Summerfield, 2002).

O momento marcante da carreira de Carlevaro foi o encontro com Segovia no ano de 1937, a que se seguiram nove anos de estudo com o Maestro. Foi Segovia que proporcionou a Carlevaro a sua apresentação em concerto no meio musical no Uruguai, projectando-o como concertista (Summerfield, 2002; Annala e Matlik, 2007).

Leo Brouwer é hoje considerado figura chave na história da guitarra da segunda metade do séc. XX (Altamira, 2005; Ribouillault, 2006). Estudou com Isaac Nicola, aluno de Pujol, mas por problemas físicos num dedo da mão direita, pôs a carreira de concertista de parte e dedicou-se à composição e direcção de orquestra (Summerfield, 2002; Altamira, 2005; Annala e Matlik, 2007). As suas obras são estudadas e tocadas por guitarristas de todo o mundo e, também compôs uma série de estudos progressivos – *Estudos Sencilos* – que são dos mais trabalhados nas escolas de música (Ribouillault, 2006; Annala e Matlik, 2007).

Após este breve resumo sobre os guitarristas que construíram a história da guitarra ao longo de sensivelmente dois séculos e meio, é importante perceber a dimensão do pedagogo Alberto Ponce neste capítulo, nomeadamente em França, país em que toda a sua actividade se desenrolou. Não me foi podido obter uma lista dos sensivelmente mil e quinhentos alunos que Ponce ensinou na ENMP, mas consegui uma, ainda que incompleta, dos alunos que participaram nos cursos da Fondation Kruger em Mas de la Coume – Mosset (região no Sul de França).

Claudio Marcotulli	1983
Tania Chagnot	1983
Arnaud Sans	1983
Thierry Berlancourt	1983
Patrick Jourdy	1983
Rosario Tisa, Thierry Genin, Anna Maria Pirisi, Corinne Freyvogel, Mathias Klager, Eliane Astaud, Jan Polcher, Jean Marie Angster, Paolo Benedetti, Roberto Satta, Sylvie Burgos, Gabrielle Bolognini, Alessandro Bertolino, Katrien Willems, Jean Charles Berard, Delphine	s/data

Chicaud, Luc Van der Borcht, Anne Coissy, Véronique Carillier, José Antonio Chic, Yan Nas, Roger Eon, Sophie Marechal, Stefan Schumacher, Miguel Guldiman, Benjamin Nordine, Daniel Soler, Hervé Cesar, Joseph D'Onorio, Pia Grees, Solenne Houssay, Daniela Rafael, Léonard Chantepy, Thomas Peter, Jean Charles Berard, Natascha Gerfsch, Martin Vieilly, Sofia Toffaes, Nicolas Jouve, Masaru Hoshino, Sabine Pizzicoli, Adrien Calvo Halle	
Alain Rezze	1992
Florence Greugny	1992
Gabrielle Bolognini	1992
Vincent Leblon	1992
Guido Sodo	1992
Nathalie Sarabay	1992
Roberto Rossi	1992
Francesco Manneschi	1992
Marco Lichiri	1992
Walter Zanetti	1992
François Laurent	1992
Monica Paolini	1992
Cathy Unvoas	1992
Adriano Rullo	1992/93
Catherine Liolios	1992/93
Giorgio Albiani	1992/94
Nicolas Guay	1992/95
Katell Pouchart	1992/2000
Géraldine Pourrat	1992/93/95
Johan Fostier	1992/95/2001
Alexandre Bernoud	1992/93/95/96
Roberto Spano	1993
Maurizio Norrito	1993
Jean Marc Zvellenreuther	1993
Daniel Sanchez	1993
Marianne Monnier	1993
Edouard Herreros	1993
Florentino Calvo	1993
Giovanni Scaramuzzino	1993
Alberto Vingiano	1993
Carine Lamoureux	1993
Olivier Fautrat	1993
Sylvie Burgos	1993
Catherine Piarulli	1993
Benjamin Scheck	1993
Véronique Guivier	1993
Francisco Sanchez Canton	1993
Federico Garcia Diez	1993
Serafín Arriaza Vargas	1993
Francisco Seco	1993
Henri Andrieu	1993
Gisela Melo	1993

Anne Laure Moreau	1993
Marylise Florid	1993/95
Andrea Gasperi	1993/95
Régis Levy	1993/95
Roberta Romen	1993/95
Danilo Leggieri	1993/95
Marie Lanclet	1993/99
Pascale de Bueger	1993/96/96
Clarisse Fontan	1993/95/97
Denis Abatte	1993/94/95/96
Boris Moine	1993/94/95/96
Grégory Leclair	1993/94/95/2001
Gaelle Chiche	1993/94/95/96/97
Francisco Sanchez Bernier	1993/94/95/96/97
Mariví Dominguez Gomez	1993/95/96/97/98
Anne Sophie Ferrer	1993/94/95/96/97/98
Céline Herbez	1993/94/95/96/97/98
Laurine Phelut	1993/95/96/97/98/99
Marcelo de La Puebla	1993/95/96/97/98/2002
Delphine Bertrand	1993/95/97/98/2001/04
Frédérique Luzy	1993/96/97/2004/05/06
Julie Chef	1994
Miho Takenouti	1994
Christine Fievet	1994
Michaela Rellin	1994
Marie Suzanne Faure	1994
Isabelle Auneau	1994
Céline Bernard Perrotey	1994/95
Christian Bourdel	1994/95
Jean François Letraublon	1994/95/98
Frédéric Le Coze	1994/95/96/97
Nicolas Sassot	1994/95/96/97/98/99
Pierre Millan	1994/95/96/97/98/2000
Fabrizio Pastori	1994/96/97/98/99
Pascale Perez	1995
Claire Bezel	1995
Laurent Brunet	1995
Nordine Bendjama	1995
Vincent Maurice	1995
Rémi Jousselme	1995
Fabrice Tumbarello	1995
Christine D'Heilly	1995
Serge Le Guillou	1995
Yann Peran	1995
Nadine Molitor	1995
Jean Yves Kasala	1995/97
Tristan Manoukien	1995/96/97
Gwenn Lennon	1995/96/97/98/99/2000
Séverine Forgeront	1995/96/97/98/99/2000
Teona Mgydeladze	1996
Heiner Donath	1996
Kim Yong Te	1996

Yasuaki Hiura	1996
Kaori Muraji	1996
Lionel Chardonnet	1996
Gil Waysbort	1996
Liat Cohen	1996
Nathalie Cheref	1996
Frédéric Deschodt	1996
Nathalie Burckard	1996/97/98
Olivier Drdak	1996/97/98
Jérémy Jouve	1996/97/98/2000
Rgine Campagnac	1996/97/98/99/2000/01
Marilyn Montalbano	1996/99/2000/01/02/03
Claudio Gonzalez	1997
Marten Falk	1997
Carlo Vetrano	1997
Francisco José Oltra	1997
Atahualpa Ferly	1997
Giuliano Belotti	1997
Rui Gama	1997
Xavier Robichaud	1997
Augusto Pacheco	1997/99
Catherine Boussingault	1997/98/99
Elisa Strafino	1997/98/99/2002
Eric Tapiero	1997/98/2005/06
Cécile Le Duy	1997/99/2000/01
Nadia Gerber	1997/2000/01/02
Julien Bernard	1998
Laurent Martignoles	1998
Sofia Troffaes	1998
Denis Lac	1998
Gabriel Freiman	1998
Johan Abrahamson	1998/99
Angélique Droniou	1998/99
Carlos Ramos Delgado	1998/99/2000
Sandrine Montalbano	1998/99/2000/01/02/03
Serge Silvetti	1998/99/2000/01/02/03
Andrea Vettoretti	1999
Christophe Borter	1999
Damienh Moizan	1999
Ludovic Le Grand	1999
Daniel Murray	1999
Pierre Perchaud	1999
Sylvain Tricot	1999
Thibault Momper	1999
Sébastien Boissonnade	1999
Maria Dolores Sanchez Higuera	1999
Cyril Manoury	1999
Olivier Polychroniadis	1999
Jean Marc Laurin	1999
Virna Ertel	1999/2000/01
Sébastien Cabrier	1999/2000/01
Paola Requena Toulouse	1999/2000/01/02

Alejandro Abud	1999/2000/01/02/03
Boris Paul	1999/2000/01/04/05
Nicolas Colliou	1999/2000/01/02/03/04
Arnaud Juan	1999/2000/01/02/03/04
Laurent Cabane	2000
Jean Guillot	2000
Edouard Fouré	2000
Victor Bravo Gonzalez	2000/01
Sylvain de Araujo	2000/02
Paule Rodriguez	2000/01/02
Céline Thevenas	2000/01/02/03/04
Guillaume Couteau	2000/01/02/03/04/05
Paolo Moro	2001
Valerio Contaldo	2001
Rémi Peyrache	2001
Caroline Cartier	2001
Julien Salvayre	2001
Eddie Rabilloud	2001
Sylvain Pellissier	2001
Thomas Viloteau	2001/03
Ezra Maoz	2001/02/03
Jérémy Campagne	2001/03/04/05
Keren Nada Bahr	2001/02/03/04/05/06
Amélia Mazarico	2001/02/03/04/06/07
Marie Aline Delaine	2001/04/05/06/07/08
Martin Gotz	2002
Lise Cadoz	2002
Marie Aline Bayon	2002
Sylvain Balestrieri	2002
Nicolas Gogo	2002
Jérôme Mouffe	2002
Claire Dulaquais	2002
Marion Bouron	2002/03
Denis Ramos	2002/03/05
Grégory Morello	2002/03/04/05/06
Myriam Jourdan	2003
Antonio Pilato	2003
Antonio Ghezzani	2003
Shih-lih Tsou	2003
Mateo Arnaiz	2003/04
Tiberio Sangeniti	2003/05
Javier Santaella	2003/04/05/08
Amandine Herviaux	2003/04/05/07/08
Gabriel Souleyre	2004
Lange Roman	2004
Lionel Chatelard	2004
Fanny Chauvet	2004
Marcello Cappellani	2004/05
Elodie Diatta	2004/05
Cécile Aveline	2004/05
Rémi Cortial	2004/05
Benjamin Arragon	2004/05

Piero Scarpelli	2004/05
Sarah Cantegrel	2004/05/06
Marie Claire Dack	2005
Lorenzo Tomio	2005
Maria Giovanna Rossi	2005
Carlo di Turi	2005
Marc Antoine Perrio	2005
Laurence Maufroy	2005
Giovanni Canci	2005
Benjamin Valette	2005/06
Romain Petiot	2005/06/07
Jérémy Ricard	2005/06/07/08
Laurence Mercier	2005/06/07/08/09/10
Camile Devoulon	2005/06/07/08/09/10
Luca Scalisi	2006
Etienne Candela	2006
Mathieu Varnerin	2006
Gonçalo Morais	2006
Carlos David	2006
Jérôme Panigoni	2006
Pierre Bibault	2006
Renaud Renquin	2006/07
Sylvaine Dumas	2006/07/08
Julian Itty	2006/07/08
Amélie Gauthier	2006/07/10
Nicolas Lestoquoy	2006/07/08/09/10
José Ferreira	2007
Frederico Herrmann	2007
Patrizio Perucchi	2007
Jona Kesteleyn	2007
Maxime Metais	2007
Juliette Cazes	2007
Flavio Virzi	2007/08
Anne Cécile Droneau	2007/09
Clément Latour	2007/08/09
Antonin Fresson	2007/08/10
Antoine Fougeray	2008
Marc Olivier Lamontagne	2008
Claire Besson	2008
Guillaume Rogero	2008
Clément Follain	2008/09
Chloé Marot	2008/09/11
Emilie Kinlen	2009
Gabrielle Rubio	2009
Alexandre Mollier	2009/10
Myriam Pire	2010
Mariam Reno-Boccoli	2010
Clotilde Bernard	2010
Grégoire Vallot	2010/11
Martin Bosserelle	2011

Fig. 11 – Quadro dos alunos que participaram nos cursos em La Coume.

No quadro constam cerca de trezentos alunos que frequentaram os cursos durante 28 anos. No início do quadro verificamos um largo número de alunos em que se desconhece a data de participação nos cursos, isso acontece porque nos primeiros anos da sua realização as inscrições eram feitas através de Michel Rubio – aluno de Ponce e, segundo Marta Casulleras, uma das responsáveis pela fundação, este não as encontrou. Após 1992 constatamos que estes cursos eram muito frequentados, chegando a ter uma média de vinte a trinta alunos por curso, sendo que divididos pelas duas épocas dos cursos (uma vez que não está descriminado na lista qual a época em que o aluno frequentou). Outro aspecto a salientar é o de que foram vários os alunos que frequentaram os cursos mais do que uma vez, chegando a realizá-los até seis anos consecutivos, facto que demonstra a qualidade dos cursos e satisfação dos seus alunos.

Uma outra lista²³ foi a dos alunos participantes nos cursos do Estoril entre 1980 e 2010.

Acácio Resende, Agata Mertl-Blausz, Alan Ortega, Alison Russell, Ana Filipa Pinto Ribeiro, Ana Guerreiro, Ana Silva, Ana Sofia Martins Sequeira, André Calé Gross, André Tiago, Albernaz Delgado, Andrzej Blausz, Anne Vander Borgh Coissy, Anne-Laure Moreau, António da Silva Guerreiro dos Santos, António Ferreirinho, António Isidro Pires, António Jorge Santa Bárbara Gonçalves, António José Azevedo e Silva Esteves, António José dos Santos Almas, António Manuel Rodrigues Ferreirinho, António Manuel Saraiva Rodrigues Andrade, António Oliveira Marques da Silva, Artur Carlos Azevedo Saraiva Caldeira, Augusto Manuel dos Santos Ferreira, Augusto Domingos Moreira Pacheco, Azussa Shimizu, Bertrand Villette, Brigitte Weiss, Brunella Boeyen, Carcano Vladimir, Carlos Alberto Ramos Lopes, Carlos Alberto Silva Seixas Meireles, Carlos David, Carlos Eduardo Gomes do Amaral, Carlos Federico Gutkin Prats, Carlos Manuel Santos Silva Ramalhete, Caroline Turci, Cassio Alves de Borba Lima, Catherine Veroue, César Silva, Christel de Roo, Christian Uhrskov, Claire le Monnier, Clara Goulão Torrado, Claudio Marcotulli, Clotilde Marceron, Corina Freyuogel, Daniel Jorge Carvalho Sousa, Daniela Adouth Rafael, Denis Margadant, Diana Fernandez Matos, Dominique Dubois, Edwige Vanackere, Eudoro Grade, Eva Tsin, Fabien Lafandra, Fábio Alexandre Jerónimo Boavida, Fernando Alberto Gomes Nunes Guiomar, Fernando Ferreira, Fernando José Moreno dos Reis Guerreiro da Ponte, Fernando Lobo, Filipa Isabel

²³ Lista obtida em: http://www.festorilisbon.com/historia/historia/cursos.html#sectionA_answer_12.

Sobral Ribeiro de Menezes, Filipa Pinto Ribeiro, Filipe Manuel Catarino Valério, Filomena Maria Sedas Nunes, Francesco Luciani, Francisco Cordovil, Francisco Manuel Rebelo de Almeida Espinhaço, François Laurent, François Moriconi, Gabriel Soto, Gabriele Cavadini, Gonçalo Cordeiro, Gonçalo Mário Ferreira Pires de Moraes, Graciano Teixeira Pinto, Guadalupe Rongieras d'Usseau, Guida Bastos, Guido Fichtner, Gunther Berger, Gustavo Them, Harald Stampa, Ilda Maria Oliveira Coelho, Illés Orsolya, Isabel Salsmann, Isabelle Ettinger, Isabelle Meunier, J. Gabriel Montaut, Jacques Barthelemy, Jaime Manuel Reis, Jaime Miguel Gaspar da Silva Domingos, Jaime Reis, Jean Chanel, Jean Michel Cassini, Jean Pierre Allard, Jean-Luc Pujebet, Jean-Marc Parfait, Jean-Yves Kaçala, Jeff Rodrigues, Joana do Carmo Osório Ferreira Sá Caiado, João Carlos Prezado da Silva, João Luís Macedo, João Manuel esteves Nunes, João Nei de Almeida Barbosa, João Paulo Martins, João Pedro Jesus Teixeira, João Pedro Vasconcelos Duarte, Joaquim António de Sousa Antunes, José Acácio Aguiar de Castro, José Afonso Reis Peixoto, José António Oliveira Frade, José António Silva, José Augusto Fernandes Rato, José Avelino Pinto dos Santos, José Carlos Gonçalves Carvalho, José Dinis Martins da Costa, José Luis Cunha Moreira Rego, José Manuel Braga Santos Oliveira, José Manuel Mesquita Lopes, José Manuel Farinha, José Manuel Fortuna, José Manuel Goetze Piano, José Manuel Paulo Delgado, José Maria Silva Pina, José Paulo Galvão, José Paulo Torres Vaz de Carvalho, José Pedro Frogner Lorena Santos, Joseph Guivarch, Josué Salustiano Cavaco Nunes, Julie Chet, Julio Guerreiro, Kuno Muller Lindomar, José Gomes Silva, Luc Vander Borght, Luciano Gazel Colen, Luis Abreu Coutinho, Luis Alberto B. Diniz Encarnação, Luis António Amante Cirilo, Luis Antonio Marinheiro, Manuel Freitas, Manuel Silva Varzim Miranda, Marco Paulo Pereira Muralhas, Marco Rodrigues, Margarida Maria Ferreira Bastos, Maria Alexandra Vieira Fernandes Patrício, Maria Dolores Gutierrez Vilorio, Maria dos Anjos Vasconcelos Neto P. Silva, Maria Helena de Freitas Morna, Maria Paula Brandão Airão Marques, Mariam Renno, Marianne Delmas, Marie-Therese Janssen, Mário Adélio de Sousa Amorim, Mário da Silva Junior, Mário Joaquim Silva Azevedo, Mário Rui Carreira, Marwin Friesen, Mauro Meli, Michael Öttl, Mickael Nuno Correia Viegas, Miguel Falcão Duarte Costa, Miguel Nuno Marques Carvalhinho, Miguel Vieira da Silva, Mikro Duo, Monique Schaffer, Monique Schuller, Mucio Sá Oliveira, Myriam Souchet, Norbert Boccali, Nuno Alexandre M. Farinha, Nuno Baptista Pereira Caldas Vasconcelos, Nuno Duarte Abranches, Nuno F. Nobre d'Almeida, Nuno Martins, Nuno Miguel Cruz Corte-Real, Nuno Miguel da Silva Santos, Nuno Miguel Silva de Sá, Nuno Rafael Torka Miranda, Odile Mifsud, Olivier Poizat, Orlando Amaral, Pascal Riou,

Pascale Montorcier, Paulo Jorge de Aguiar Amorim, Paulo Jorge Ferreira Lopes, Paulo Jorge Monteiro Andrade, Paulo Jorge Tavares Paz, Paulo José Monteiro de Carvalho Peres, Paulo José Nunes Villa de Freitas, Paulo Valente Pereira, Paulo Villa de Freitas, Pedro Alexandre Silva Alcaçavenho Luis, Pedro João Figueiredo Rodrigues, Pedro José Zamora Campos, Pedro Moreira Coelho Marçal de Almeida, Pedro Rodrigues, Pedro Serrão, Peter Gorelik, Peter Strömngren, Philippe Azoulay, Philippe Dormond, Pia Gazarck, Pierre Antoine, Pierre Gross, Pierre Lotteau, Rania Landgraf, Ricardo Aleixo, Ricardo Coutinho Pereira dos Santos, Ricardo de Moraes Martins, Ricardo Ferreira, Rita Luzes Torres, Rogério Budasz, Rosa Teresa Paião Picado, Rosario Tisa, Ruben Filipe Silva Bettencourt, Rui Eduardo Marques Gandra dos Santos, Rui Filipe Marques Martins, Rui Luís Pereira Martins Nunes, Rui Martins, Rui Miguel Cabral Lopes, Rui Miguel Ribeiro de Campos Leitão, Rui Mourinho, Rui Sota, Sérgio Fonseca Barreiro, Sérgio Luiz Deslandes de Souza, Sergio, Volver Tordini, Shu-Ichi Tabuchi, Sigfrido Serra, Sónia Isabel Raimundo Fonseca Leitão, Steen Andersen, Stefano Marcionelli, Susana Cesana Maissa, Sylvain Cinquini, Sylvain Diony, Sylvie Burgos, Sylvie Genovese, Tania Chagnot, Tatakh Huismans, Teresa Picado, Thierry Berlancourt, Thierry Eon, Thomas Koch, Tiago Cutileiro, Tiago Gomes Matos, Tiago Matias, Uwe Pelzer, Vasco Moura Machavelo, Veronika Kristófcák, Willem Jozef Van Holderbeke, Yannick le Goff, Zamporri Ettore.

Nesta lista de mais de duzentos alunos, cerca de um terço são estrangeiros (a maior parte alunos de Ponce), os restantes representam, quase na totalidade, o universo guitarrístico em Portugal na época em que os cursos se realizaram, perspectivando uma forte influência de Ponce na história da guitarra em Portugal.

1.2. Os métodos

Francisco Tárrega durante os seus anos em Madrid seguramente teve oportunidade de conhecer a obra de Aguado, através do ensino porá em prática a sua versão de todos estes recursos (Ramírez, 2010). A par deste facto existem todas as suas obras de concerto e composições de carácter didáctico numa linguagem romântica, que serviriam de base para que Pascual Roch – *Método Moderno para Guitarra (Escuela Tárrega)* (1921-24) e Emilio Pujol – *Escuela Razonada de la Guitarra* (1934-71), escrevessem os seus próprios métodos difundindo através deles a muito falada *Escola de Tárrega* (Riera, 1974; Polcher, 1999; Annala e Matlik, 2007; Sobral, 2007; Barceló, 2009; Ramírez, 2010).

Para Pujol, estes são os procedimentos que constituem a *Escola de Tárrega*:

El procedimiento pedagógico de esta escuela, consiste en resolver de antemano, cuántos problemas pueden surgir de los elementos que contribuyen a la ejecución de una obra; instrumento, manos y espíritu. Teniendo en cuenta la naturaleza y disposición de las cuerdas; la naturaleza y disposición de los dedos al servicio de la inteligencia y de la sensibilidad, analiza, sintetiza y resuelve de manera progresiva, todos los problemas que pueda presentar la música aplicada al instrumento. Todas las combinaciones de escalas, arpeggios, acordes, ligados y efectos instrumentales, están previstos y tratados de manera que los dedos adquieren con el trabajo, la mayor independencia, fuerza y seguridad posibles. Ninguna obra puede ofrecer a este tecnicismo, la sorpresa de un procedimiento que no este fundamentalmente resuelto. Más que un método, es el sentido mismo del método. (Pujol, 1932, p. 26 e 27)

A par de toda a sua obra, Tárrega foi também muito importante nas alterações ao nível técnico na forma de tocar guitarra, tais como: a posição da mão direita que passa a estar perpendicular às cordas em vez de estar na posição oblíqua, a guitarra apoiada na perna esquerda por um banco, a abolição do mínimo apoiado no tampo da guitarra que permitiu a exploração tímbrica desde os metálicos *sul ponticello* até aos dulcíssimos *sul tasto* (mudança iniciada por Aguado e Giuliani), o maior uso do anelar, pulsação apoiada e utilização das cordas pisadas permitindo uma digitação mais expressiva (Prat, 1934; Wade, 2001; Sobral, 2007; Almeida, 2009).

Foi então da seguinte forma que segundo Barceló se perpetuou a técnica e filosofia de Tárrega.

Segundo o nosso ponto de vista, os ex-alunos de Tárrega mencionados seguem a corrente principal dos seus ensinamentos, uma série de parâmetros técnicos que todos eles partilham, mas cada um, como frequentemente acontece na aprendizagem, adapta-os e enriquece-os com outros conhecimentos que provêm de diferentes fontes e descobertas próprias. Ao longo do tempo todos esses conhecimentos são decantados e assimilados para se fundirem numa visão mais ampla particular e única, embora próxima da de outros instrumentistas com influências parecidas. (Barceló, 2009, p. 137-138)

Miguel Llobet, também aluno de Tárrega, foi um singular compositor e arranjador de obras para guitarra. Não escreveu um método, mas foi muito importante no encorajamento para que Pujol escrevesse o seu (Riera, 1974). Sobre a obra mais conhecida de Llobet – *Diez Canciones Populares Catalanas*, foi dito que é o testemunho claro da beleza natural da *escuela* de guitarra dos inícios do séc. XX (Wade, 2008).

Centrando a atenção naquele método que é o mais conhecido e utilizado, o de Pujol, é de salientar a admiração que este nutria pelo seu Mestre (à imagem do que sucedeu entre Sor e Coste).

Quando me encontre en presencia de Tárrega, senti por primera vez este contacto espiritual luminoso y divino que irradian los seres excepcionalmente

puros. Todas las figuras imaginadas se desvanecieran a una fisiología completamente nueva para mí. Tárrega tenía entonces 49 años, su espesa melena que alguna cana empezaba a grisear, su larga barba a lo Zorrilla y sus lentes a través de cuyos cristales se advertían unos párpados castigados por un esfuerzo excesivo, brillaba una mirada inteligente y expresiva de bondad, que daba al conjunto de aquel hombre extraño el vigor y la armonía de un personaje arrancado de algún lienzo de Ribera o Zurbarán. Su voz clara, suave y bien timbrada daba sin afectación la precisa acentuación y justo relieve a sus palabras. Su gesto natural y reposado reflejaba una intensa amabilidad contenida. Las palabras que me dirigió resuenan todavía en mi interior como tintineos de campanas de cristal. (Pujol *in* Riera, 1974, p. 22)

Acrescenta ainda que Tárrega foi um admirável guitarrista e um dos mais nobres e elevados espíritos consagrados à música. Um artista genial que se dedicou a desenvolver as possibilidades técnicas da guitarra e que, “(...) logro redimirla del desprestigio injusto en que la habían sumido el disfavor y abandono de una época.” (Pujol, 1956, p. 12).

Para Pujol, essa foi a razão principal para o desenvolvimento do seu método.

Para traer remedio a este estado de cosas me decidí a dar a conocer con esta obra, no solo los principios de la verdadera escuela de Tárrega, sino las derivaciones nacidas de la misma por la evolución constante de la técnica. Com el querido e ilustre Maestro me forme, él guió mis pasos desde el comienzo de este siglo hasta los últimos años, he adquirido experiencia propia, y no he desdeñado la experiencia ajena, cristalizada en cuantos libros y tratados han llegado a mis manos. (Pujol, 1956, p. 17)

E foi através da observação das rotinas de Tárrega, que Pujol apreendeu os ensinamentos essenciais para a transmissão dos ensinamentos do seu Mestre (Starling, 2012). De seguida, iremos verificar, nas palavras no seu livro biográfico²⁴ sobre Tárrega, como era a rotina de trabalho do músico. A sua manhã era preenchida da seguinte forma:

Cada mañana, después del aseo, Tárrega enciende un cigarrillo, coge su guitarra y se sienta en su sillita de trabajo, en un rincón del comedor. Ajustada la afinación, van desperezándose sus dedos mientras acaricia las cuerdas con armonías improvisadas que se enlazan y prolongan indefinidamente. (...) Y ahora, sin más preámbulos, al trabajo! La cajita de fósforos sobre la mesa sirve de apoyo al reloj de bolsillo que cronometra al segundo la duración de cada ejercicio: escalas cromáticas, diatónicas, en terceras, en sextas, con o sin ceja y con diferentes acentos rítmicos, contando con las dificultades de seguridad, velocidad y resistencia. Otra hora de arpeggios, igual tiempo para ligados y trinos, y una o varias horas más para difíciles posturas y rebeldes pasajes capaces de rendir la mano de un atleta. (Pujol, 2016, p. 173)

²⁴ É de referir que a 1ª edição deste livro surgiu em 1960 e a 2ª em 1978. A 3ª edição, a que possuo, foi lançada em 2016 em duas línguas – espanhola e francesa. “Emilio Pujol confió el manuscrito al padre del guitarrista Alberto Ponce quien lo transcribió en su propia máquina de escribir. Una primera edición se llevó a cabo en Lisboa, Portugal. La segunda edición se publicó el 29 de noviembre de 1978 en Valencia.” (Nota do editor, 2016)

Pela tarde, Tárrega dedicava-se ao estudo da música de vários compositores, música essa que viria a ser transcrita para guitarra e tocada nos seus concertos, mas também serviria de inspiração para as suas próprias composições:

Después del almuerzo, otra vez la guitarra; pero el trabajo es otro. Los tomos de las obras completas de Schumann para piano están sobre la mesa; y al alcance de su mano se hallan también las Sonatas de Beethoven, las de Mozart, los Preludios, Valses y Mazurkas de Chopin, las Romanzas de Mendelssohn, los Impromptus y Momentos musicales de Schubert y las Suites de Bach para violín y violoncelo. Tárrega hojea en uno de ellos, se detiene en una página, lee en la guitarra cuanto le atrae, permítanlo o nó las posibilidades del instrumento, y trata de penetrar el espíritu de estos autores. Busca la fusión del alma de la música con el alma de la guitarra, y al calor de su amor de artista, el martilleo de sus dedos sobre el yunque de ébano moldea cantos, armonías y ritmos, que la guitarra reviste de nueva poesía. (Pujol, 2016, p. 174)

Durante a tarde, Tárrega era interrompido por visitas de alguns amigos, mas também por alguns curiosos que não conhecendo Tárrega, ao passar por sua casa ficavam encantados com os sons que de lá de dentro saíam. Era nesses momentos que a sua sala de estudo se transformava numa sala de concerto onde as visitas se deliciavam com as interpretações de Tárrega. Acontecia ainda ser visitado por amigos guitarristas como por exemplo García Fortea e, aí aconteciam momentos de música de conjunto em duo.

Pujol relata da seguinte forma o fim do dia de trabalho de Tárrega:

Por la noche, después de cenar y cuando todos duermen en la casa, Tárrega toca para sí. Es el momento en que la guitarra y el artista se funden en un solo cuerpo y una sola alma. Cuántas horas transcurren así? De todos modos, instantes serán para él, pero instantes de felicidad inefable compensadores de arduas fatigas y amargos desengaños. (Pujol, 2016, p. 175)

Emilio Pujol consagrou a maior parte da sua vida a desenvolver os postulados pedagógicos e artísticos do seu Mestre Francisco Tárrega, incluindo a sua experiência, na sua obra didáctica. Esta obra pode considerar-se como continuadora da tradição guitarrística espanhola do séc. XIX, representada por Sor e Aguado (Ramirez, 2010).

Na introdução que faz ao método de Pujol, a pedido do seu amigo Manuel de Falla (1876-1946), inicia da seguinte forma a sua descrição:

Bien quisiera ser un Llobet o un Segovia para poder hablar dignamente de su Método de Guitarra, correspondiendo así a la tan afectuosa bondad con que usted me honra al pedirme para él unas palabras de introducción. Pero, qué podría yo añadir a las brillantes enseñanzas prácticas y teóricas que todos le debemos? Si algo puedo decir es solamente para rendir homenaje a esse instrumento que en las estancias resonantes del Hogar hispánico ha ocupado siempre un lugar de predilección, y cuya historia va muchas veces ceñida, tanto a la nuestra como a la misma historia de la música general europea. (Falla, 1933, *in* Pujol, 1956, p. 3)

Para de seguida explicar a sua relevância:

Desde los lejanos tiempos de Aguado, carecíamos de um Método completo que nos transmitiera los progresos técnicos iniciados por Tárrega. Usted, con el suyo, logra excelentemente esta finalidad, a la que une su magnífica aportación personal, beneficiando así, no sólo al ejecutante, sino también al compositor de aguda sensibilidad, que hallará en su Método motivos que la exalten al descubrir nuevas posibilidades instrumentales. (Falla, 1933, *in* Pujol, 1956, p. 3)

Mourat salienta da seguinte forma a importância do método de Pujol.

(...) Emilio Pujol nous ont transmis à travers lui l'héritage de Tárrega que nous retrouvons dans la remarquable méthode d'Emilio Pujol: *Escuela Razónada de la Guitarra* en quatre volumes. L'auteur de ce monument, qui comme Tárrega jouait sans ongles, n'a pas fait une grande carrière de concertiste, mais de pédagogue. De plus, il s'est consacré à un travail de recherche, mettant à jour tout un répertoire écrit pour la vihuela, la guitare baroque et le luth. (Mourat, 1990, p. 47)

No entanto, estas referências à menos relevante carreira de concertista de Pujol, são um pouco desajustadas se atentarmos aos comentários que eram escritos relativamente aos seus concertos durante os anos 20 e 30 do século passado.

- Londres 1912 – 16/12; *The Morning Post*
(...) Emilio Pujol approfitta di tutte le risorse di una grande tecnica, dimostrando che la chitarra è uno strumento di alto livello artistico (...).
- Londres 1914 – 25/5; *The Daily Telegraph*
(...) L'arte di Pujol fu una rivelazione per il pubblico che assisteva al suo concerto presso il Steinway Hall (...).
- Barcelona 1917 – 13/1; *La Vanguardia*
(...) E da segnalare l'entusiasmo, la sincerità dell'applauso, sempre spontaneo, unanime, che dimostra la facilità con cui il pubblico assimila il sentimento dell'artista. Il suo meccanismo è perfetto (...).
- Buenos Aires 1919 – 14/5; *Ultima hora*
(...) Pujol há concluso ieri sera la sua serie di concerti in un modo così magistrali, che il suo ricordo sarà indimenticabile (...).
- Berlim 1926 – 21/10; *Berliner Morgen Post*
(...) Ciò che Pujol realizza è qualcosa di magico. Suona con i polpastrelli ottenendo una varietà di registri ed una sicurezza assoluta in tutta la sua tecnica (...).
- Viena 1928 – 6/10; *Volkszeitung*
(...) Pujol, che riesce ad ottenere le più varie sfumature dalla sua chitarra, possiede una tecnica straordinaria. Due opere di Schubert sono state da lui interpretate in modo insuperabile (...).
- Londres 1929 – 31/12; *Manchester Guardian*
(...) È stata una felice sorpresa poter ascoltare opere di Bach e di Mozart mirabilmente eseguite alla chitarra da Emilio Pujol (...).
- Paris 1930 – 1/3; *Courrier Musical*
(...) Il concerto di Pujol ha suscitato un ininterrotto piacere. Unendo una tecnica impeccabile ad una musicalità sempre vibrante, Emilio Pujol conferisce al suo strumento una voce di multipli accenti (...). (Balestra, 1986, p.6 e 9)

Também o seu aluno Carles Trepats salienta, como é possível confirmar pelas datas das anteriores citações, que a carreira concertista de Pujol se desenvolveu sobretudo desde a sua juventude até à década de quarenta. Refere a gravação a duo com a sua mulher Matilde Cuervas, de duas peças de Falla, como exemplo do altíssimo nível artístico do duo (Trepats, 2013).²⁵

O método de Pujol, escrito segundo a tradição dos compositores/intérpretes do passado, contém material totalmente escrito para esse efeito e, foi testado e repensado ao longo de muitos anos de experiência de ensino, ele reflecte a obra de um músico completo. Os quatro volumes que o constituem podem ser considerados como o resultado da evolução da guitarra depois do fim do séc. XIX (Polcher, 1999).

Avec “l’École Raisonnée de la Guitare”, Pujol semble avoir misé sur l’importance d’une solide formation du guitariste comme un moyen de garantir le devenir de l’instrument. Sa méthode n’est pas conçue comme un système clos; elle est tournée vers le futur. Pujol nous dit: “l’évolution constante de la musique entraîne l’évolution technique” ou: “Nous ne prétendons pas exclure par ce travail celui des autres auteurs. Aucune oeuvre personnelle ne peut contenir les subtilités créées par la pédagogie dans son développement constant. (volume I-introdução) (Polcher, 1999)

Em resumo, aqui estão alguns conceitos que serviram de alicerces na construção da sua obra:

- (...) aucune oeuvre ne peut offrir à cette technique la surprise d’un procédé qui n’ait été résolu d’emblée.
- (...) l’esprit didactique de l’école de Tárrega s’applique à résoudre à l’avance tous les problèmes pouvant surgir des éléments qui contribuent à l’exécution d’une oeuvre: instrument; mains; esprit.
- (...) s’exiger la perfection dès le début, avant d’avoir emmagasiné du matériel en quantité.
- Jouer peu et bien au début, puis beaucoup et toujours aussi bien.
- Les difficultés sont de deux sortes: celles que l’on peut éviter, et celles qu’il faut vaincre.
- (...) la guitare est un talisman qui ouvre les portes les plus hermétiques mais parfois aussi les plus précieuses.
- (...) une bonne école peut faire un bon technicien, mais l’artiste sera toujours au-dessus d’une quelconque école ou système. (Pujol *in* Polcher, 1999)

Eduardo Chavarri acrescenta que no seu método Pujol conduz a mão do aluno com talento através dos segredos da técnica, mas sempre com sentido estético, nunca deixando que a rotina dos exercícios se sobreponha à beleza da música, nele é trabalhado a alma e os dedos do aluno (Chavarri *in* Riera, 1975).

²⁵ Informação obtida em: <http://www.sextoorden.es/2013/08/entrevista-carles-trepats.html>.

A seguinte figura é uma cópia que me foi dada por Alberto Ponce e nela contém alguns dos pensamentos de Pujol que nos podem levar a compreender melhor a sua natureza humana relativamente à forma de pensar a música, a guitarra e toda a sua obra.

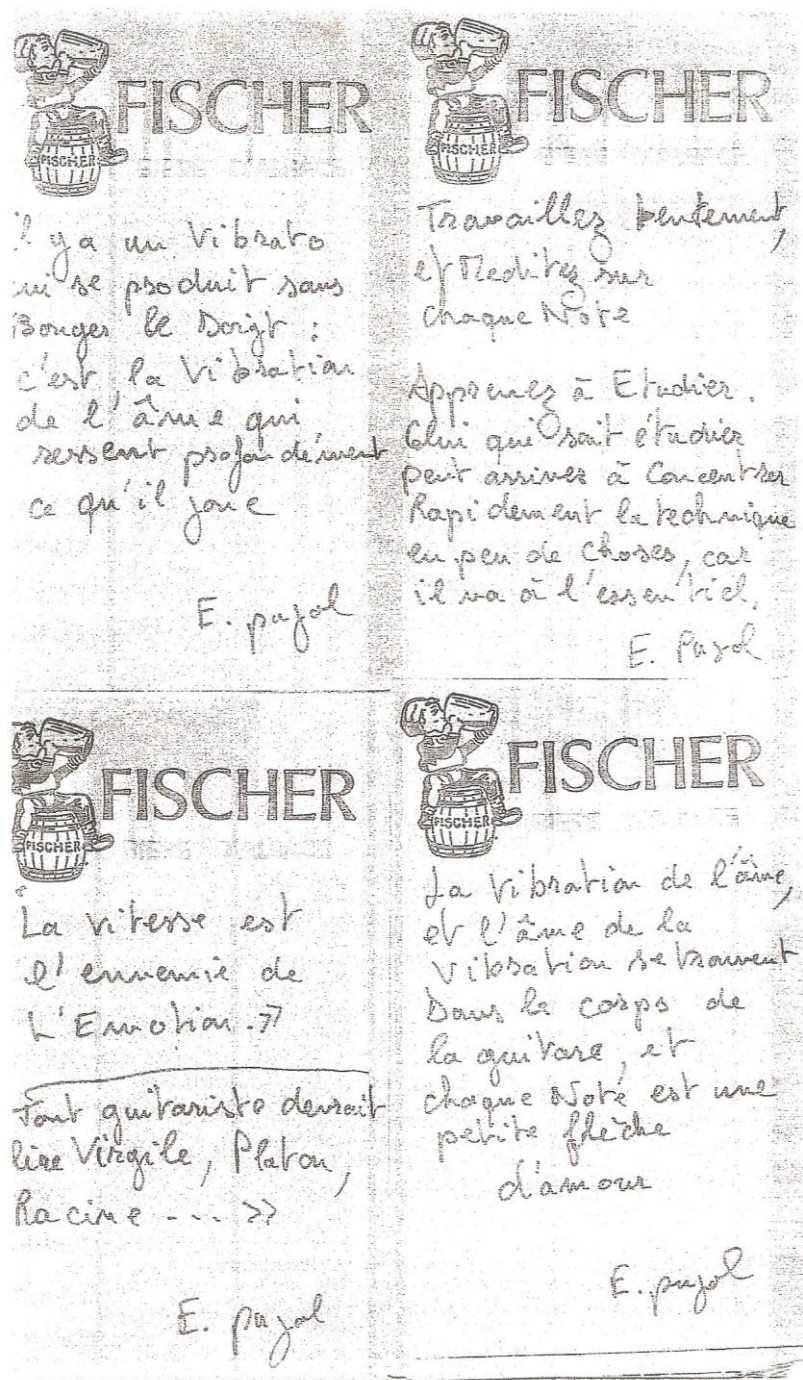


Fig. 12 – Cópia do manuscrito de frases soltas de Emilio Pujol.

Relativamente à actualidade do método de Pujol, Daniela Polcher descreve que este contém aspectos que são ainda actuais e refere que, entre outras, existem ainda hoje escolas em França que o utilizam – CNR de Boulogne e de Marseille e a École Normale de Musique de Paris (Polcher, 1999).

O método de Pujol serviu de inspiração a outros autores, demonstrando a sua validade e alcance no meio musical da guitarra. São de destacar: *Approche de la guitare* de Arnaud Sans, *La Guitare* de Arnaud Dumond, *La Guitare* de Didier Bégon e *A modern approach to the guitar based on the principles of Emilio Pujol* de Guido Topper. “Ces méthodes destinées aux élèves de premier cycle, vont dans le sens d’une adaptation de l’esprit de la méthode de Pujol à de jeunes débutants.” (Polcher, 1999)

Pujol recorre à seguinte analogia para valorizar a importância do seu método.

El discípulo es para el maestro lo que el enfermo es para el médico. El Método será el formulario en el cual puedan encontrarse los medios eficaces para la curación total. Para ello es necesario que el discípulo obedezca con fidelidad y con atención inteligente, y que el maestro procure no equivocarse el tratamiento. (Pujol, 1957, p. 17)

Alberto Ponce, enquanto aluno de Pujol, estudou segundo o seu método e defende a sua actualidade pois considera que é o melhor que existe.

(...) Et si nous n’existions pas, il resterait sa méthode. Mais tout dépend de la manière de l’utiliser. En tous cas, elle est très indispensable aujourd’hui, en cette époque de recherche de prouesse technique. C’est vrai que l’on ne peut pas faire de la musique sans une très bonne technique mais la technique seule c’est comme un paravent qui cacherait le «vide». (Ponce *in* Abiton e Bolbach, 1983, p. 5)

De facto, todos estes métodos tiveram uma grande importância, pois permitiram que a evolução dos alunos se fizesse progressivamente segundo o pensamento lógico do seu autor.

Na introdução do seu método Pujol salienta:

Cada resurgimiento en la historia de nuestro instrumento ha dejado tras sí, hallazgos nuevos que ensancharon los dominios de su técnica. Cada artista dejó a través de su época, huellas de su personal talento y el tiempo cuido de tamizar en el transcurso de los siglos, los procedimientos útiles que conducen a la perfección. (Pujol, 1956, p. 11)

1.3. Programas de concerto

A influência de Francisco Tárrega verificou-se também ao nível da escolha do repertório a tocar em concerto, bem como na forma tripartida de o apresentar (Wade, 2001; Ramirez,

2010). Foram vários os guitarristas que seguiram o seu exemplo, tais como Pujol, Llobet, Segovia e Barrios, entre outros²⁶.

Como podemos constatar em vários programas de concerto não havia a preocupação, que se veio manifestar mais tarde, em interpretar um programa que obedecesse a uma ordem cronológica. Eram interpretadas obras originais de compositores tais como: Sor, Coste, Tárrega, Aguado, Llobet, Barrios, Pujol, Arcas; e também numerosas transcrições, prática iniciada por Tárrega: Bach, Beethoven, Rubinstein, Mendelssohn, Verdi, Chopin, Albéniz, Granados.

So the logic of how a specific recital developed as a unified entity may not be obvious unless it is understood that all pieces were subject to similar interpretative concepts. Awareness of stylistic features appropriate to different historical periods was not the major concern. (Wade, 2001, p. 107)

Sobre a estrutura dos programas, é de salientar que a tendência ao longo do séc. XX foi para que estes tivessem apenas duas partes e, como referido anteriormente, houvesse a preocupação de interpretar as obras com uma ordem cronológica, perdendo-se assim a intenção de interpretar obras com aspectos interpretativos e históricos idênticos. Nos dias de hoje verifica-se que este aspecto já não é, na maioria dos casos, uma preocupação preponderante, uma vez que não é raro assistirmos a concertos que terminam com uma obra do período barroco. Há também uma certa tendência, ainda que residual, que é a de elaborar um programa de concerto de uma só parte, em que se faz uma breve introdução falada a cada obra.

²⁶ Programas de concerto em anexo.

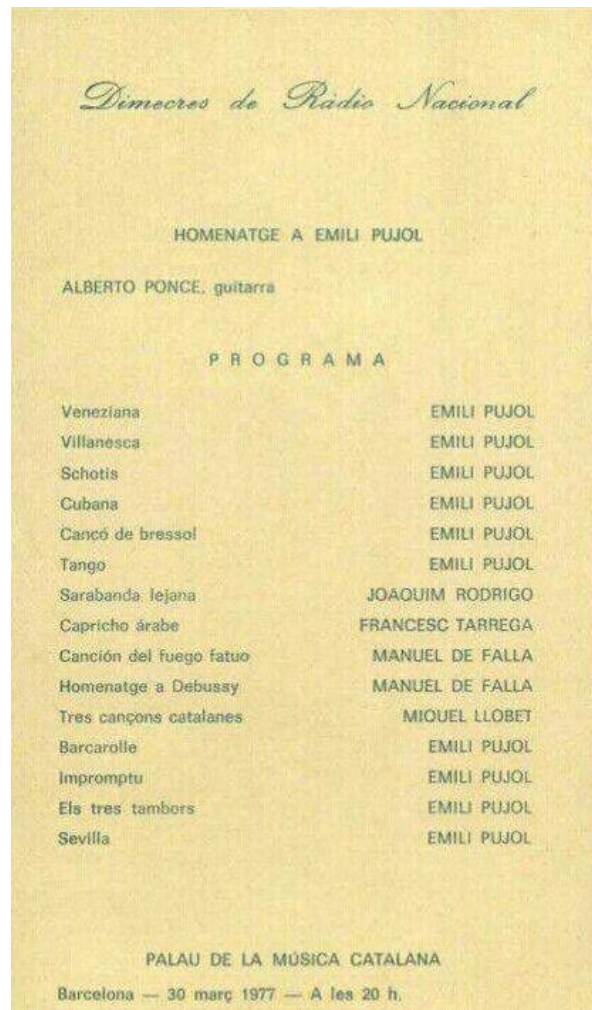
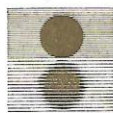


Fig. 13 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 30/03/1977 no Palau de la Música Catalana.

Dos programas de concerto que obtive de Ponce, verificamos no primeiro a opção de realizar o concerto com uma única parte. No entanto, o programa apresentado, divide claramente o concerto em três blocos (sendo este um concerto de homenagem a Emilio Pujol), um primeiro em que toca obras de Pujol, um segundo em que apresenta obras de diversos compositores espanhóis e, finalmente, um novo conjunto de peças de Pujol.



VI FESTIVAL DE MÚSICA DA COSTA DO ESTORIL

AVISO

Segunda-feira, 18 de Agosto de 1980, às 21.30h

ALTERAÇÃO DE PROGRAMA

<u>SOR</u>	Variações sobre "Malbrough s'en va-t-en guerre"
<u>FALLA</u>	Homenage
<u>PUJOL</u>	Cubana Cnción de cuna Tango
<u>OHANA</u>	Tiento

INTERVALO

<u>VILLA-LOBOS</u>	Cinco Preludios
<u>AYALA</u>	Cinco Piezas Sudamericanas (1)
<u>BROWER</u>	Canticum Elogio de la Danza

Guitarra: Alberto Ponce

(1) - Primeira Audição em Portugal

Fig. 14 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 18/08/1980 na Igreja Paroquial de Carcavelos.

Este concerto é iniciado com uma peça do período clássico, para de seguida interpretar obras escritas no início do séc. XX já gravadas em disco de vinil. Na 2ª parte interpreta obras do séc. XX, sendo que, as de Ayala e última de Brouwer, também já tinham sido gravadas. Se observarmos atentamente os compositores, verificamos que Ponce divide o programa em dois blocos distintos, o 1º dedicado a compositores espanhóis (se considerarmos a ascendência e influência espanhola de Maurice Ohana²⁷) e o 2º dedicado a compositores da América do Sul. Verifica-se ainda que a ordem dos compositores obedece a um critério cronológico. É de referir também a primeira apresentação da obra de Ayala em Portugal.

²⁷ Os seus pais eram espanhóis da região da Andaluzia.

IGREJA DOS SALESIANOS ESTORIL Sábado 15 de Agosto 21.30 h.

GRUPO DE CÂMARA DO FESTIVAL

direcção: **Álvaro Salazar**
guitarra: **Alberto Ponce**
violino: **Aníbal Lima**



ALBERTO PONCE

Nasceu em Madrid, tendo começado os seus estudos de guitarra com seu pai, aos 7 anos de idade. Fez o Curso do Conservatório Municipal de Música de Barcelona, onde lhe foi concedida uma Menção Honrosa. Nessa altura estuda com o eminente pedagogo Emilio Pujol no Conservatório de Música de Lisboa e nos Cursos da Academia Chigiana de Siena. Com este mestre trabalha a literatura do século de ouro espanhol e em especial a Vihuela. Obtém em 1961 o Primeiro Prémio de Vihuela da Academia Chigiana. No mesmo ano ganha o concurso Internacional de Guitarra organizado pela ORTF e é convidado para professor da «Ecole Normal de Musique» de Paris, sendo director Alfred Cortot, onde inicia uma actividade pedagógica no domínio instrumental sem precedentes na França. Paralelamente desenvolve uma grande actividade de concerto em toda a Europa e parte da América, assim como na gravação de discos, lecciona nos CIMCE desde 1980.

Bach
Concerto para violino em Mi maior
Allegro
Adagio
Allegro assai

Macias
Polifonias 3 *

Ibarrondo
Amairuk, para guitarra e cordas *

Corelli
Concerto Grosso op. 6, n.º 9
Preludio. Largo
Allemanda. Allegro
Corrente. Vivace
Gavotta. Allegro. Adagio
Minuetto. Vivace

* Estreia Mundial.

65


Fig. 15 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 15/08/1981 na Igreja dos Salesianos.

Neste concerto, Ponce realiza a estreia mundial da obra *Amairuk* de Felix Ibarrondo para guitarra e 12 cordas²⁸.

²⁸ Dirigido pelo Maestro Álvaro Salazar, o pequeno *ensemble* foi assim constituído: violinos – Aníbal Lima, Alexandra Mendes, Manuel Gomes, António José Miranda, Floriana Teixeira, Vasco Broco e Leonor Moreira; violas – Anabela Chaves e Alejandro Lurnaga; violoncelos – Maria José Falcão e João Murcho; contrabaixo – Alejandro Erlich-Oliva.

IGREJA MATRIZ CASCAIS
 Quinta-Feira 18 de Agosto 21.30h

RECITAL DE GUITARRA
ALBERTO PONCE



ALBERTO PONCE

Nasceu em Madrid, tendo começado os seus estudos de guitarra com seu pai, aos 7 anos de idade. Fez o Curso do Conservatório Municipal de Música de Barcelona, onde lhe foi concedida uma Menção Honrosa. Nessa altura estudou com o eminente pedagogo Emilio Pujol no Conservatório de Música de Lisboa e nos Cursos da Academia Chigiana de Siena. Com este mestre trabalha a literatura do século de ouro espanhol e em especial a Vihuela. Obtém em 1961 o Primeiro Prémio de Vihuela da Academia Chigiana. No mesmo ano ganha o Concurso Internacional de Guitarra organizado pela ORTF e é convidado para professor da «École Normal de Musique» de Paris, sendo director Alfred Cortot, onde inicia uma actividade pedagógica no domínio instrumental sem precedentes em França. Paralelamente desenvolve uma grande actividade de concerto em toda a Europa e parte da América, assim como na gravação de discos. Lecciona nos CIMCE desde 1980.

SOR
Introdução e Variações sobre "Malbroug", op.28

GIULIANI
Sonata em Dó maior op. 15
Allegro Spirito
Adágio con grande espressione
Finale. Allegro vivace

TURINA
Sonata
Allegro
Andante
Allegro vivo

PONCE
Três Canções Populares Mexicanas

AYALA
Cinco Peças Sulamericanas
Preludio
Choro
Takirari
Guarani
Tonada Vals
Gato y Malambo

GRANADOS
La Maja de Goya

IBARRONDO
Cristal y Piedra *

DYENS
Saudade n.º 3 *

CASTEREDÉ
Homenagem a Pink Floyd *

* Primeira audição em Portugal

53

Fig. 16 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 18/08/1983 na Igreja Matriz de Cascais.

Neste programa não é perceptível a existência de intervalo, mas como a tendência é a de acabar uma parte do concerto com uma obra de brilhantismo técnico, o intervalo deve ter acontecido após a obra de Turina. Assim, na 1ª parte, Ponce interpreta três obras representativas de cada compositor, duas do período clássico e uma do séc. XX. Na 2ª parte, após um bloco de pequenas peças populares de compositores sul-americanos, Ponce interpreta obras de média duração, sendo que, a de Ibarrondo foi editada com a sua digitação e as duas últimas foram gravadas em disco. É ainda de salientar, à imagem do concerto anterior, a primeira audição destas obras em Portugal.

Centro Español de Lisboa
—Casa de España

**«GUITARRAS DE PORTUGAL
E ESPANHA»**

*Concerto extraordinário integrado no
XI Festival de Música da Costa do Estoril*

ALBERTO PONCE, clásico español
ALEJANDRO MARTIN, flamenco
PEDRO CALDEIRA CABRAL, guitarra portuguesa

Teatro S. Luís, Sexta-feira, 26 de Julho, às 21.30 h.

PROGRAMA

Flamenco: ALEJANDRO MARTIN
Temas de Montoya, Serrapé, "El Niño Ricardo", etc.

Intervalo

Guitarra Portuguesa: PEDRO CALDEIRA CABRAL
Guitarra: Francisco Perez
Temas de Pedro Caldeira Cabral

Intervalo

Clásico Español: ALBERTO PONCE

TRÊS PEÇAS PARA GUITARRA PUJOL

1. Cubana
2. Tango
3. Sevilla

CANCION Y DANZA RUIZ-PIPÓ

FANTASIA TURINA

SONATA TURINA

Allegro
Andante
Allegro vivo

Fig. 17 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce, Alejandro e Pedro Caldeira Cabral no dia 26/07/1985 no Centro Español de Lisboa – Casa de España.

Neste concerto dividido em três partes, com os guitarristas Alejandro Martin e Pedro Caldeira Cabral, Ponce apresenta novamente três compositores espanhóis sendo que, a novidade é a presença de Ruiz-Pipó. Esta sua apresentação, dado o carácter do programa (dividido por três guitarristas), influencia a duração da sua intervenção.

SALLE CORTOT

HOMMAGE
à
EMILIO PUJOL
(1886 - 1981)

RECITAL DE GUITARE
par
ALBERTO PONCE

Vendredi 11 Avril 1986
20h30

PROGRAMME

Trois préludes	F. TARREGA
Mazurka	» »
Gavota	» »
Capricho Árabe	» »
Trois chansons Catalanes	M. LLOBET
Scherzo vals	» »
Guaríja	E. PUJOL
—————	
Venitienne	E. PUJOL
Cubana	» »
Tango	» »
Tonadilla	» »
Cancion de cuna	» »
Sevilla	» »
Trois tambours	» »
Barcarolle	» »
Impromptu	» »
Seguidilla	» »

Fig. 18 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponceno dia 11/04/1986 na Salle Cortot na ENMP.

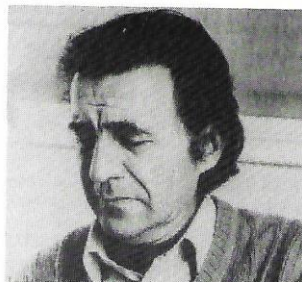
Neste programa, também de homenagem a Pujol, Ponce interpreta claramente os autores que para ele foram os seus alicerces: Tárrega, Llobet e Pujol. A presença de uma única obra de Pujol na 1ª parte, uma vez que a 2ª é inteiramente dedicada ao seu Mestre, sugere a intenção de a terminar com uma obra de carácter mais “alegre”.

TEATRO GIL VICENTE — CASCAIS Quinta-feira, 17 de Julho 21.30 h

Homenagem a Emilio Pujol

Alberto Ponce

guitarra



ALBERTO PONCE

Natural de Madrid fez o Curso do Conservatório Municipal de Música de Barcelona, onde lhe foi concedida uma Menção Honrosa. Nessa altura estuda com o eminente pedagogo Emilio Pujol no Conservatório de Música de Lisboa e nos Cursos da Academia Chigiana de Siena. Com este mestre trabalha a literatura do século de ouro espanhol e em especial a Vihuela. Obtém em 1961 o Primeiro Prémio de Vihuela da Academia Chigiana. No mesmo ano ganha o Concurso Internacional de Guitarra organizado pela ORTF e é convidado para professor da «École Normal de Musique» de Paris, sendo director Alfred Cortot, onde inicia uma actividade pedagógica no domínio instrumental sem precedentes em França. Paralelamente desenvolve uma grande actividade de concerto em toda a Europa e parte da América, assim como na gravação de discos. Leciona nos CIMCE desde 1980.

TÁRREGA
Três Prelúdios

TÁRREGA
Mazurka e Gavota

TÁRREGA
Capricho Árabe

LLOBET
*Três Canções Populares
Catalãs*

GRANADOS-LLOBET
La Maja de Goya

PUJOL
Guajira

PUJOL
*Veneziana, Cubana e
Tango*

PUJOL
*Tonadilla e Canción de
Cuna*

PUJOL
Sevilla

PUJOL
Els Tres Tambors

PUJOL
Barcarola e Improptu

PUJOL
Seguidilla


*Homenagem a Emilio Pujol, no
primeiro centenário do seu
nascimento.*

29

Fig. 19 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 17/07/1986 no Teatro Gil Vicente - Cascais.

O programa deste concerto é o mesmo do apresentado no programa anterior.

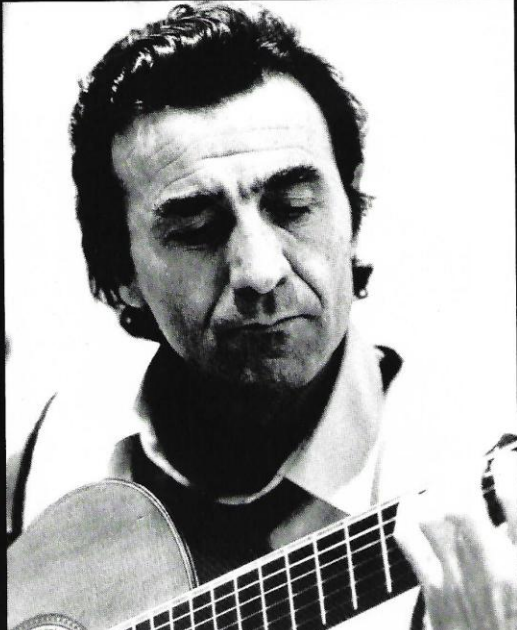
Sexta-feira, 14 de Agosto
Auditério Europa
Estoril 21.30h

 Banco Comercial Português
30 anos dos CIMCE

ALBERTO PONCE guitarra

<p>Fernando SOR (1778-1839)</p> <p>Francisco TÁRREGA (1852-1909)</p> <p>Emilio PUJOL (1886-1980)</p> <p>Enrique GRANADOS (1867-1916)</p>	<p>Introduction et Variations sur l'Air: Malbrough, op. 28</p> <p>Mazurka Gavote Capricho árabe</p> <p>Barcarolle Impromptu Guajira</p> <p>La Maja de Goya</p>
--	--

<p>Federico M. TORROBA (1891-1982)</p> <p>Antonio RUIZ PIPO (1934-)</p> <p>Maurice OHANA (1914-)</p> <p>Joaquin TURINA (1882-1949)</p>	<p>Piezas Características</p> <p>Estancias I e II</p> <p>Planh Tiento</p> <p>Sonata Allegro Andante Allegro vivo</p>
--	--



Aprendermos os nossos agradecimentos
ao BANCO COMERCIAL PORTUGUÊS
pelo seu contributo e ao DIÁRIO
DE NOTÍCIAS pelo seu apoio.

ALBERTO PONCE

Natural de Madrid fez o Curso do Conservatório Municipal de Música de Barcelona, onde lhe foi concedida uma Menção Honrosa. Nessa altura estuda com o eminente pedagogo Emilio Pujol no Conservatório de Música de Lisboa e nos Cursos da Academia Chigiana de Siena. Com este mestre trabalha a literatura do século de ouro espanhol e em especial a Vihuela. Obtém em 1961 o Primeiro Prémio de Vihuela da Academia Chigiana. No mesmo ano ganha o Concurso Internacional de Guitarra organizado pela ORTF e é convidado para professor da «École Normal de Musique» de Paris, sendo director Alfred Cortot, onde inicia uma actividade pedagógica no domínio instrumental sem precedentes em França. Paralelamente desenvolve uma grande actividade de concerto em toda a Europa e parte da América, assim como na gravação de discos. Leciona nos CIMCE desde 1980.

Fig. 20 – Programa do concerto realizado por Alberto Ponce no dia 14/08/1992 no Auditório Europa - EHTE.

Este concerto é inteiramente dedicado a compositores espanhóis. É de salientar a presença, pela primeira vez, de uma obra de Torroba e uma de Ruiz-Pipó – Estancias I e II (obra dedicada a Ponce).

Após observação dos programas dos concertos, podemos verificar uma grande tendência em interpretar compositores espanhóis, nomeadamente o seu Mestre Pujol e Tárrega. É também possível aferir uma presença assídua de compositores sul-americanos.

Na maior parte dos concertos, o programa está dividido em duas partes, contudo, é possível verificar nos concertos dedicados a Pujol um programa dividido em três blocos de compositores (seja este em uma ou duas partes).

Observou-se a recorrente utilização da obra de Fernando Sor – *Introduction et variations sur Malbrough s'en va-t'en guerre* para iniciar um concerto, bem como a *Sonata* de Turina para terminar uma parte ou um concerto.

É possível constatar ainda que o programa interpretado é, na sua maior parte, o gravado em disco.

1.4. Transcrições

Relativamente às transcrições, é de salientar a importância das realizadas por Tárrega, nomeadamente de compositores que nunca escreveram para guitarra tais como: Mendelssohn, Beethoven, Chopin, Albeniz e Granados, tendo este facto contribuído para o resurgimento da guitarra no séc. XX (Wade, 1985; Tosone, 2000; Wade, 2001; Summerfield, 2002; Altamira, 2005; Annala e MatliK, 2007)

Para além dos compositores já referidos, segundo Pedro Rodrigues, Tárrega realizou a transcrição de noventa e uma obras dos seguintes autores:

Isaac Albéniz, Antonio López Almagro, Julián Arcas, Emilio Arrieta, Johann Sebastian Bach, Charles Gounod, Beethoven, Hector Berlioz, Arrigo Boito, Manuel Fernández Caballero, Rafael Calleja Gomez, Ruperto Chapí, Frédéric Chopin, Federico Chueca, Eduardo di Capua, Louis Moreau Gottschalk, Edvard Grieg, Georg Friedrich Haendel, Joseph Haydn, Sebastian Iradier, Joaquín Malats, Marijon, Jules Massenet, Felix Mendelssohn, Giacomo Meyerbeer, W. A. Mozart, Niccolò Paganini, Arthur Rubinstein, Franz Schubert, Robert Schumann, Sigismund Thalberg, Joaquín Valverde, Giuseppe Verdi e Richard Wagner. (Rodrigues, 2011, p. 147)

Rodrigues salienta ainda que foram três os objectivos de Tárrega ao realizar estas transcrições:

1. Por um lado, com algumas transcrições de peças de qualidade musical inferior como as de Caballero, Calleja Gomez, Chapí, Valverde, Iradier, Almagro (compositores de Zarzuela) e Di Capua, pretende, inicialmente, corresponder aos interesses do seu público.
2. Por outro lado, procura dotar o repertório da guitarra com música dos grandes mestres como Bach, Beethoven, Berlioz, Chopin, Grieg, Haendel, Haydn, Mendelssohn e Mozart.
3. Finalmente, Tárrega realiza transcrições com propósito pedagógico como se observa nos seus prelúdios fortemente influenciados pelos prelúdios op. 28 de Chopin. (Rodrigues, 2011, p. 148)

Além destes três pontos, Pujol justifica da seguinte forma a constante procura de Tárrega com a realização de tantas transcrições.

Tárrega fué influenciado en sus primeros tiempos por una época de mal gusto. Sus programas se integraban como los de la mayor parte de los concertistas de otros instrumentos en su época, com obras en que la musicalidad servia tan solo de pretexto a los más audaces alardes de virtuosismo. Felizmente también como en el caso de Aguado, su temperamento, su talento y su buen gusto, le impulsaron hacia más depurados horizontes. Su evolución significa un avance gradual de musicalidad: Mozart, Haydn y Beethoven le apasionan y absorben primero; Chopin, Mendelsshon y Schumann después; compenetrado al fin con la esperimentalidad de Bach, no solamente logra el milagro de interpretar sobre las seis cuerdas simples las obras de este autor que mejor se adaptan a la naturaleza del instrumento (entre ellas la Fuga de la Iª Sonata para violín solo) sino que su misma producción evidencia, desde entonces, un marcado sentido de aspiración hacia la música pura. (Pujol, 1979, p. 23-24)

A par das transcrições realizadas, outra característica da vida musical de Tárrega foi a recolha de material de compositores menos conhecidos e que vieram fazer crescer o repertório da guitarra. Pujol perfilhou as opções do seu mestre e expandiu-as suportado nas suas recolhas de compositores através da história da guitarra, nomeadamente no período do renascimento e barroco. No entanto, esta prática já tinha sido iniciada por outros guitarristas como por exemplo: Adrian Le Roy (1520-1598) e Napoleon Coste (Mourat, 1990; Summerfield, 2002; Ribouillault, 2006; Annala e Matlik, 2007).

Foi na segunda década do séc. XX que Pujol, a conselho, e seguindo a linha do seu professor Felipe Pedrell (1841-1922), se iniciou nas investigações do passado histórico ligado à guitarra. Pujol realizou pela primeira vez transcrições dos vihuelistas espanhóis do séc. XVI e também de guitarristas do séc. XVII. Foi através da editora *Max Eschig*, sob o título *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare*, que Pujol publicou obras de autores, tais como: Luis de Narváez (1500-1555), Enríquez de Valderrábano (1500-1557), Miguel de Fuenllana (1500-1579), Alonso Mudarra (1508-1580) e Diego Pisador (1509-1577) (Polcher, 1999; Wade, 2001).

Para além das edições enunciadas anteriormente, outro aspecto que contribuiu para a difusão deste repertório foi o facto de Pujol o apresentar em concerto. Sobre as suas apresentações públicas em que tocou vihuela foram feitos os seguintes comentários:

- Londres Agosto 1936 *Opinion*
(...) Pujol há suonato dei brani dai “Tres Libros de Musica para vihuela” di Alonso Mudarra, uno è intitolato: Fantasia a imitazione dell’arpa di Ludovico: questo precursore, forse l’archetipo di tutti i brani “alla maniera di” dei quali i compositori moderni (D’indy, Casella e altri) si sono occasionalmente dilettrati, si è dimostrato interessante e attraente. La cosa più notevole al riguardo è che

dopo quasi quattrocento anni, il suo spirito sai così chiaramente fresco e rivelatore. Chi fosse Ludovico non è, da quanto posso capire quadro del suo virtuosismo.

- Paris Maggio 1938 *Art Musica*
(...) Emilio Pujol, maestro indiscutibile della chitarra, è riuscito a far rivivere l'antica "vihuela". La musica spagnola del XVI sec. Si esprimeva nelle sue dita in un'impressionante realizzazione grazie all'esattezza ritmica e alla esecuzione minuziosamente curata (...).
- Madrid Gennaio 1941
(...) Specialista nello studio della struttura, conoscenza, storia e técnica dell'antica vihuela ispanica, abbiamo definito il grande concertista Emilio Pujol. (Balestra, 1986, p. 14)

Foram vários os guitarristas que, seguindo o exemplo de Pujol, como por exemplo Ruggero Chiesa (Ribouillault, 2006), realizaram as suas transcrições de vários compositores do passado, mas foi sem dúvida com a transcrição de Segovia da *Chaconne* de Bach que esta prática se tornou corrente entre os guitarristas.

A influência de Segovia nas gerações seguintes está bem espelhada na seguinte afirmação de Sharon Isbin: "Because of Segovia, I now find myself involved with the lute music of Johann Sebastian Bach". (Isbin *in* Tosone, 2000, p. 15-16)

Alberto Ponce, apesar de não ter realizado um grande número de transcrições, não deixou de dar o seu contributo nessa matéria, sendo de destacar: *Adagio et Gigue* – Francesco Antonio Bonporti; *Rondeau* – Marin Marais²⁹; *Canción del Fuego Fatuo* – Manuel de Falla³⁰ e as obras de Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a e *Chaconne BWV 1004*, sendo que, estas duas últimas tiveram enorme importância no seu papel de pedagogo como veremos mais à frente.

1.5. Compositores não guitarristas

Manuel de Falla foi o primeiro compositor não guitarrista a escrever uma obra para guitarra – *Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy* – 1920 (única obra composta para guitarra), satisfazendo um pedido de Llobet (Summerfield, 2002; Annala e Matlik, 2007). No entanto, já em 1919, a pedido de Segovia, Torroba tinha escrito uma pequena peça – *Dansa em mi maior*, que mais tarde viria a ser o 3º andamento da *Suite Castellana* – 1926 (Annala e Matlik, 2007).

²⁹ Estas duas transcrições (partituras já não comercializadas) foram retiradas de uma lista em: <http://www.gitarre-archiv.at/dateien/Abt3-Gitarreliteratur-Sammlung-Scheit.pdf>.

³⁰ Obra gravada no disco em vinil – *Sourire de la Guitare* (1976).

Andrés Segovia foi sem dúvida quem desempenhou um papel fundamental e pioneiro no enriquecimento do repertório para guitarra, trazendo para a sua história, vários compositores que até então não se tinham dedicado a essa tarefa, por desconfiança, desconhecimento ou receio do resultado (Mourat, 1990; Polcher, 1999; Ribouillault, 2006). De entre os compositores mais conceituados são de destacar: Joaquín Turina (1882-1949), Manuel María Ponce (1886-1948), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Alexandre Tansman (1897-1986) e Joaquín Rodrigo (1901-1999).

No entanto, esta tem vindo a ser uma tarefa muito difícil de concretizar. Luciano Berio (1977-2003) revela o receio em escrever para guitarra após ter composto a *Sequenza XI* (1988) dedicada a Eliot Fisk: “I love the guitar, but I was afraid of it. There is a very idiomatic component to guitar writing, a kind of music that goes with the instrument. You cannot destroy this; what I tried to do was use it, to present it in a different context”. (Berio *in* Tosone, 2000, p. 60)

Julian Bream foi talvez o guitarrista que na segunda metade do séc. XX mais contribuiu no sentido de dar continuidade ao trabalho iniciado por Segovia. São vários os exemplos dessa sua vontade de pedir a compositores não guitarristas para comporem para guitarra, resultando em obras que fazem parte do repertório universal da maior parte dos guitarristas (Mourat, 1990; Ribouillault, 2006; Summerfield, 2002; Wade, 2008). São de destacar: Frank Martin (1890-1974), William Walton (1902-1983), Lennox Berkeley (1903-1989), Alan Rawsthorne (1905-1971), Michael Tippett (1905-1998), Benjamin Britten (1913-1976), Malcolm Arnold (1921-2006), Hans Werner Henze (1926-2012) e Richard Rodney Bennett (1936-2012).

A conjugação intérprete/compositor é sempre uma mais-valia para as obras que são compostas, nomeadamente por compositores não guitarristas, uma vez que nem sempre é evidente a sua execução. Esta prática tem também o condão de emprestar à obra um cunho muito pessoal do guitarrista, que se reflecte nos que as virão a interpretar. São vários os relatos sobre essa colaboração:

From the moment we got to know each other, Julian bullied me to write him a Concerto for guitar. I guess he knew I was a composer who would respond to the guitar. It's one of those instruments that you can't write for with any sophistication unless you know how it's played. So there was no way I was going to write a Concerto for Julian right off, because I didn't know enough about how the guitar worked. Instead, I wrote *Impromptus* for him in 1968, about fourteen years after we first met. They were little exercises towards writing a Concerto. I tried out various technical things – the different colors of

the guitar, what happens when you tune a string down, harmonics. I was so anxious for it to be playable that I wrote it with the guitar in my hands. Although the score says “Fingering by Julian Bream”, a lot of the original fingering was mine. It gave me a strong feeling of what it felt like to play the piece. William Walton once said that he could play his Violin Concerto, but it would take him three weeks to get through it. Well, I could play *Impromptus* but it would take me several months. (Bennett *in* Tosone, 2000, p. 66-67)

It is immensely important for young composers to get hands-on experience with the instrument they’re writing for. And to have players talk about the instrument they’re writing for. And to have players talk about the instrument and tell them about technique and what does and doesn’t work. I’m sure two-thirds of composers have no idea what the guitar is, apart from how it’s tuned. Guitar music comes from the players, not just the composers. There wouldn’t be a guitar repertoire if it weren’t for Julian Bream. It’s very important that guitarists be in touch with composers, encourage them to write and show them how to write for the instrument. (Bennett *in* Tosone, 2000, p. 70)

I like to teach composers about the guitar by giving them fingerboard charts and playing pieces from the guitar repertoire for them. But I don’t like to hinder their imagination. I want them to really feel free to express their ideas – and then, later, refine it. (Tanenbaum *in* Tosone, 2000, p. 83)

Since Aaron wanted to be careful in writing for the guitar, he would consult me frequently about specific passages, looking for the best way to express on the guitar what he was trying to create musically. I think it’s important for the performer to have an ongoing dialogue with the composer. I’ve always made myself available to work with whoever is writing a piece for me, so we can find together the representation of the sound, the timbre, the style, that the composer is looking for. (Isbin *in* Tosone, 2000, p. 10-11)

Well, that was part of the difficulty in composing the piece. I had a hesitation as to the form, in part because of my lack knowledge about the idiomatic aspects of the guitar. I wanted to have several contrasting sections which would show the different facets of the guitar’s personality. At the outset, David gave me some indications of guitar idiom. He said, “Just remember we guitarists love to play repeated notes” (laughter). The other thing he said was, don’t forget that the guitar can play prestissimo tempos. It might seem like an ungainly instrument, but it’s capable of very fast play.” So I included these two ideas in the piece. (Crumb *in* Tosone, 2000, p. 121)

Then began collaboration with the instrumentalist that went through various phases, from which I gained a more profound knowledge of the technicalities and of the sound-world of the guitar. I would even go so far to say that this collaboration gave me a new concept of how to write for an instrument with a rich tradition. The guitar is a “knowing” or “knowledgeable” instrument with many limitations but also many unexplored spaces and depths within these limits. It possesses a richness of sound capable of embracing everything one might find in a gigantic contemporary orchestra; but one has to start from silence in order to notice this: one has to pause and completely exclude noise. (Henze *in* Wade, 2008, p. 124)

It brings together a number of Britten’s Favourite techniques and stimuli in a new compelling pattern; (...). (Noble, 1964, *in* Wade, 2008, p. 76)

I believe it’s a masterpiece – and that’s something I very rarely say. Whether or not it is a masterpiece is something time will decide for us. I believe it’s an

extraordinary piece of guitar music, the sort of thing that might happen when a composer of Tippett's qualifications is stimulated by association with an artist of Bream's stature. (Marsh *in* Wade, 2008, p. 139)

I think he is the best classical guitar player in the world. All instruments have some things that can't be played or don't work well. I am not a guitarist so I didn't know what to avoid and so I asked John how I should write for him. He said that I should just write what I wanted to hear and he would tell me if there was anything in it that could simply rattled through it – amazing! I was thinking about learning the guitar at the time but after seeing him play, I soon gave up that idea. (Martin *in* Starling, 2012, p. 178)

Alberto Ponce também desempenhou um papel importante a este nível. Foram vários os compositores não guitarristas que lhe dedicaram as suas obras: Antonio Ruiz-Pipó – *Sonata* (1966), *Hommage à Antonio de Cabezón* (1966) e *Estancias nº 2*³¹ (1970); Maurice Ohana – *Si le jour paraît...*³² (1973-1974); Charles Chaynes – *Visions Concertantes* (1979). A estas obras, podemos acrescentar ainda as dos seguintes compositores guitarristas: Roland Dyens – *Saudade Nº 1* (1980); Francis Kleynjans – *Aux Lumières du Crépuscule* (1983). É de referir que, a par da obra de Ohana, a composição de Félix Ibarrondo – *Cristal y Piedra* (1978), também foi editada com a digitação de Ponce.

Claudio Marcotulli considera que Alberto Ponce foi um músico que sempre incentivou compositores a escrever obras para guitarra, e este foi um aspecto muito importante da sua personalidade e da sua total dedicação, no sentido de garantir que a guitarra pudesse assumir um papel mais proeminente e de primeiro plano (Marcotulli, 2012).

Etinger salienta que, na ENMP, Ponce estava sempre ansioso por submeter os alunos ao estudo das últimas obras escritas para guitarra, gostava de ver o nosso repertório enriquecido com obras do séc. XX (Etinger, 2017).

Para Maurice Ohana:

(...) Alberto Ponce aura joué un rôle très important pour ma musique. Il m'a encouragé dans une voie inexplorée et il a réussi à donner corps et âme à ces premières oeuvres qu'il a fixées d'ailleurs dans de superbes enregistrements. De surcroît, il propose à ses élèves ces pièces naguère jugées injouables. On les entend désormais dans les épreuves d'école, fort bien jouées par les jeunes

³¹ É de referir que esta obra é composta por três pequenas peças, sendo que a 1ª é dedicada a Karl Scheit e a 3ª a Angelo Gilardino.

³² Esta Suite está dividida em sete andamentos e, somente o primeiro andamento: *I – Temple* é dedicado a Alberto Ponce, contudo, as indicações de digitação que vêm na edição da obra são de Ponce. É de referir ainda que o terceiro andamento: *III – Maya-Maryya* é dedicado à memória de Ramón Montoya (um dos mais conceituados guitarrista de flamenco); *V – La chevelure de Bérénice* dedicado a Ivo Malec (aluno de Olivier Messien) e *VI – Jeu des quatre vents* dedicado a Manuel Ruiz-Pipó (pintor e irmão de Antonio Ruiz-Pipó) (informação retirada da partitura).

candidats. Tel est le sort des oeuvres qui doivent créer leurs interprètes puis leur public, dès lors qu'elles rompent avec la fausse tradition. (Ohana *in* Bobach, 1982, p. 8)

Este aspecto foi fundamental para elevar a guitarra ao nível de outros instrumentos e teve o condão de a introduzir no ensino nas escolas de música (Summerfield, 2002).

1.6. Construtores

O construtor Antonio Torres (1817-1892) está directamente ligado à evolução da guitarra. Foi ele que alterou substancialmente a forma da caixa, tornando-a mais larga e mais cintada, e introduziu o tipo de travejamento do tampo harmónico em forma de leque, permitindo um maior volume sonoro, variedade ao nível do timbre e de dinâmica (Prat, 1934; Mourat, 1990; Polcher, 1999; Tosone, 2000; Wade, 2001; Henrique, 2002; Altamira, 2005).

Las maderas que empleaba las conseguia de muebles antiquísimos, siendo sus principales ejemplares, de aros y fondo de ciprés; mastil de cedro; diapasón de ébano; la pala com clavijero mecánico, aunque muchas son las que construyó com clavijas de madera; tapa de pinabete sangrado, cenefa sencilla, embocadura amplia y algunas com tornavoz. Una com estos materiales y construcción la llamó “La Leona”, y dijo Arcas de ella, que era la guitarra com que soñaba para sus conciertos. (Prat, 1934, p. 391)

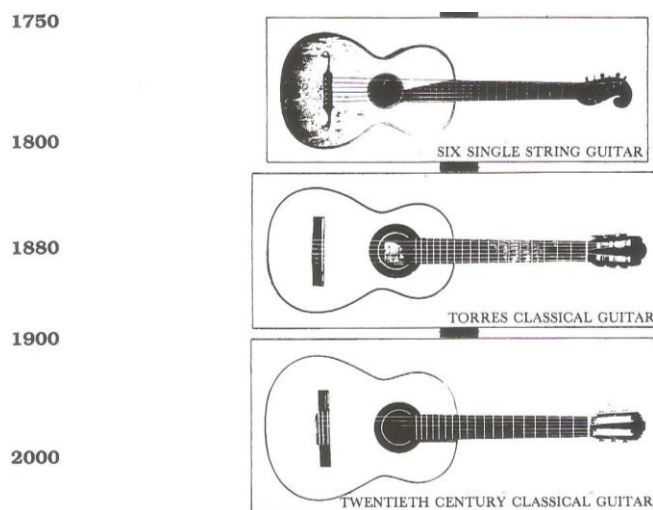


Fig. 21 – Evolução e transformação da guitarra ao longo da sua história.

Emilio Pujol, no primeiro volume do seu método, refere a importância de Torres na construção da guitarra, considerando que este foi o genial construtor que criou em Espanha o tipo de guitarra actual e universalmente adoptado (Pujol, 1956).

Em 1853, Torres abre o seu primeiro ateliê em Sevilha e, foi após as frequentes visitas e insistência de Julián Arcas, que Torres se dedicou exclusivamente à construção de guitarras (Altamira, 2005). Foi então aí que decidiu demonstrar que o mais importante na sonoridade de uma guitarra era o tampo harmónico. Torres construiu uma guitarra de cartão, com excepção do tampo que era de pinho, que tinha um som extraordinário, causando grande admiração nos seus contemporâneos (Pujol, 1932; Prat, 1934). Esta guitarra seria oferecida a Tárrega e foi com ela que desenvolveu a sua forma de tocar explorando novas possibilidades sonoras e técnicas (Altamira, 2005).

As suas guitarras foram as preferidas pelos guitarristas da sua época: Julián Arcas, Francisco Tárrega, Jiménez Manjón, Luis Soria, Juan Parga, León Farré, José Rojo, Juan Valler e Miguel Llobet (Altamira, 2005)

Antonio Torres foi ainda um exemplo para vários outros construtores tais como: José Ramírez (1858-1923), Manuel Ramírez (1860-1916), Herman Hauser (1882-1952), Ignacio Fleta (1897-1977), Robert Bouchet (1898-1986), José Ramírez III (1922-1995), Manuel Contreras (1932-1995), Daniel Friederich (1932-) e José Romanillos (1932-) (Mourat, 1990; Polcher, 1999; Altamira, 2005).

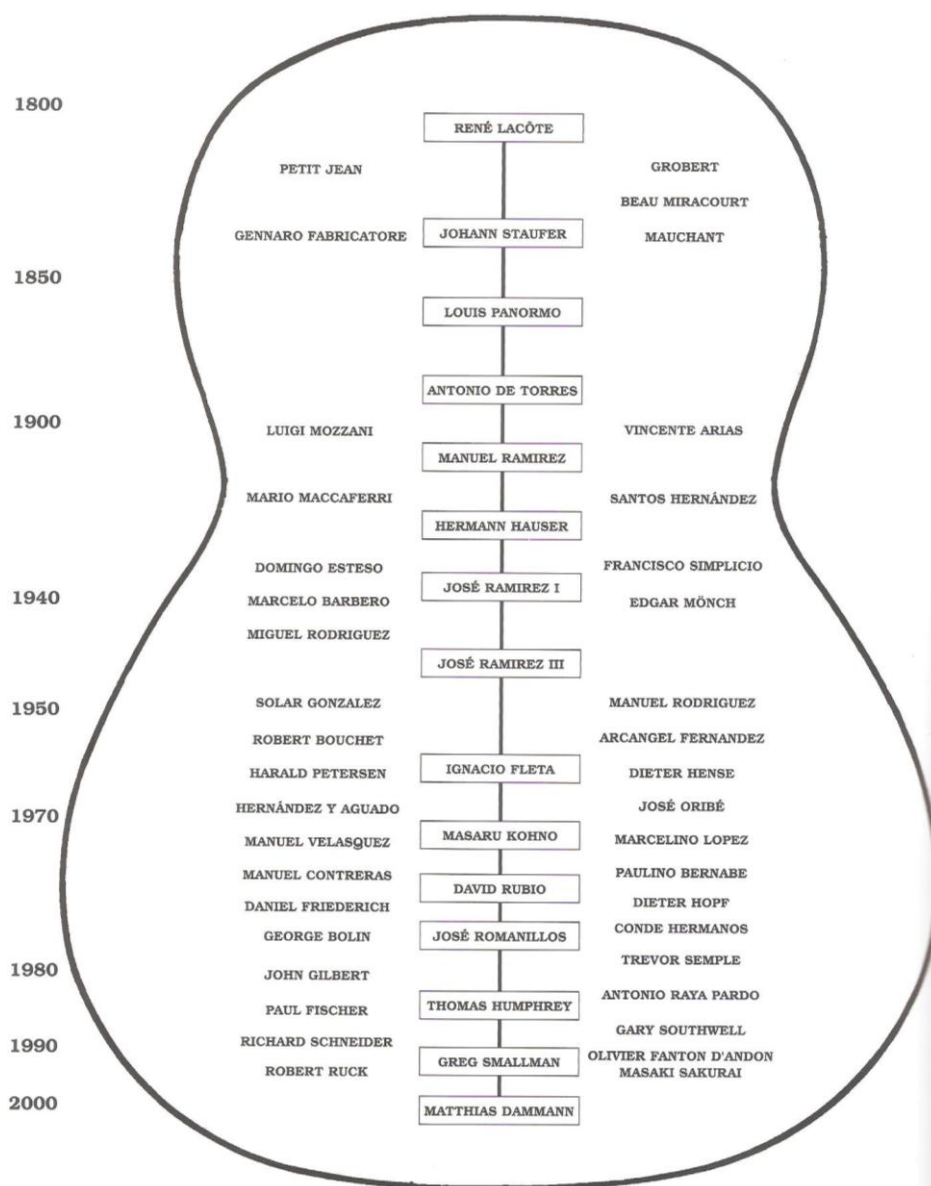


Fig. 22 – Quadro dos construtores de guitarras mais importantes.

Durante o séc. XX, surgiram guitarras com sete, oito ou dez cordas (sendo que foi com Narciso Yepes que a guitarra de dez cordas mais se projectou), no entanto, a guitarra de seis cordas manteve-se a mais dominante.

Como veremos mais à frente no capítulo biográfico de Ponce, a sua preferência sempre recaiu sobre as guitarras do construtor Ignacio Fleta, das quais possui dois exemplares.

Outro aspecto que contribuiu para a evolução da guitarra foi o aparecimento das cordas de nylon, um trabalho desenvolvido entre Segovia e Albert Augustine (1900-1967) nos anos 40 (Ribouillault, 2006). As cordas de nylon melhoraram a sua durabilidade, afinação, sonoridade e

manuseamento (Bobri, 1972; Tosone, 2000). “Sa découverte va se révéler capitale pour le jeu et la couleur de la guitare” (Ribouillaut, 2006).

Hoje em dia já existem cordas feitas em carbono, sendo que estas proporcionam, normalmente, maior volume e brilho que as de nylon.

2. Esboço biográfico de Alberto Ponce

A informação obtida para a realização deste capítulo teve como fontes principais entrevistas realizadas por revistas da especialidade – *Les Cahiers de La Guitare* e *Le Monde Musical*. Foi também através do testemunho pessoal que consegui obter informações em algumas visitas que efectuei à sua casa em Paris (10, Rue Lekaim, 3eme étage). Por último, a observação do seu curriculum presente na sua discografia.

Alberto Ponce nasceu em Madrid a 13 de Março de 1935 e pelos seus sete anos inicia-se a tocar guitarra através do seu pai: Manuel Gonzalez Ponce, que como todo e qualquer andaluz, se aventurava amadoramente a rasguear alguns acordes na guitarra, tendo sido o seu primeiro professor. Como é referido mais tarde por Robert Vidal na apresentação do curriculum de Ponce no seu primeiro disco em vinil em 1969: “(...) c’est à partir de cet âge qu’il s’est engagé dans les méandres mystérieux de l’art instrumental.” (Vidal *in* Ponce, 1969, p. 1)

Alberto Ponce conta: “(...) que desde muito pequeno, quando a sua mãe tirava a guitarra do suporte para a limpar do pó que se ia acumulando, gostava de a tocar (fisicamente) como se fosse um ser.”³³ E foi assim, segundo Ponce, que muito precocemente se apaixonou pela guitarra.

Não iria tardar muito a entrar no Conservatório Municipal de Música de Barcelona, onde estudou guitarra com o Professor Juan Parras del Moral. Estudou também piano, harmonia e música de câmara. A sua saída do Conservatório, aos catorze anos (1949), ficaria marcada por uma Menção de Honra e foi também nessa ocasião, após concluir o curso, que se deu o momento capital para a sua carreira de guitarrista e pedagogo – o encontro com o Mestre Emilio Pujol.

³³ Pacheco, A. Entrevista. (2010).

Eminente figura pedagógica do mundo da guitarra, Pujol veio a tornar-se, até aos seus vinte e seis anos, o seu grande Mestre e único professor de guitarra. Por dificuldades em obter licença para leccionar em Barcelona, Pujol vem para Portugal, dar aulas no Conservatório Nacional de Lisboa³⁴, e após o seu convite, Ponce acompanha-o nessa sua passagem pelo nosso país. Foi durante três anos, 1958 a 1961, que em regime parcial, o jovem Alberto Ponce estudou em Lisboa, e foi também aí que se tornou o mais predilecto e fiel discípulo de Emilio Pujol.

Los cursos especiales de guitarra comenzaron nel año escolar de 1946-47 (más precisamente en noviembre de 1946), a propuesta del entonces director del Conservatorio Nacional, Dr. Ivo Cruz (que los creó al amparo del decreto-ley nº 31.890, de 24 de febrero de 1942). En aquella época el Conservatorio Nacional dependía de la Dirección General de Enseñanza Superior y de Bellas Artes, y perdió esta prerrogativa a partir de 1983, cuando sus cursos quedaron integrados en la enseñanza secundaria. (...) El curso Especial de Guitarra – como curso libré que entonces era – no se extendía, como los demás, durante un año escolar completo, siendo impartido durante un período más reducido, que podía oscilar entre tres meses y un mes, de acuerdo con las disponibilidades del profesor Pujol o el libré arbitrio del citado Ministerio. Las clases se realizaban, normalmente, todos los días laborables por la mañana y, o sea, todos los alumnos inscritos asistían a las lecciones del Maestro. (Morais, 2006)

In 1946, Pujol began guitar classes at the Lisbon Conservatory of Music which continued through to 1969, perhaps the first instance of guitar instruction being included in an academic institution. (Books LLC, 2010, p. 34)

Após esse período, segue o seu Mestre até Siena para estudar na Academia Chigiana (1961/1962). Foi lá que aprofundou mais particularmente a chamada literatura do *século de ouro* da música espanhola do séc. XX, mas também os *vihuelistas* e seu repertório. É de salientar que, paralelamente aos estudos da guitarra, Ponce dedicava-se também ao estudo da *vihuela*, e com enorme sucesso, pois foi galardoado nessa Academia em 1961, com o *Premier Prix*. Apesar deste facto, Ponce justifica porque já não toca *vihuela* em concerto.

(...) je préfère la sonorité de la guitare, même pour la musique de vihuela, ce qui est très personnel. Beaucoup de musiciens sont spécialisés, de nos jours, dans l'interprétation de la musique ancienne. Si j'en mets peu actuellement dans mes programmes, cela ne m'empêche pas d'en jouer pour mon plaisir. (Ponce *in* Abiton e Bolbach, 1983, p. 6)

Em 1962 participa no Concurso Internacional de Guitarra em Paris e apesar do elevado nível dos participantes, Ponce obtém o 1º Prémio.

³⁴ O professor e guitarrista Manuel Moraes (1943-) (ex-aluno de Pujol), criou uma página no facebook sobre a passagem de Pujol por Lisboa, disponível em: https://www.facebook.com/Emilio-Pujol-Percurso-em-Lisboa-1946-1969-272726093095544/?ref=nf&hc_ref=NEWSFEED.

É de referir que nessa época, chegavam à capital Francesa vários guitarristas latino-americanos como por exemplo: Turíbio Santos (1934-), Raul Maldonado (1937-), Xavier Hinojosa (?-2013), Betho Davezac (1938-), Oscar Caceres (1928-), Roberto Aussel (1954-) Alvaro Pierri (1953-) entre outros, tendo contribuído para o momento capital da história da guitarra em Paris: a criação do Concurso Internacional de Guitarra, fundado por Robert Vidal (1925-2002) e organizado pela l'ORFT³⁵ (Radio France) em 1958 (Ribouillaut, 2006). Este concurso realizou-se por mais de 35 anos e consagrou grandes concertistas de todo o mundo³⁶, tendo também contribuído para um maior reconhecimento destes, através da emissão televisiva iniciada em 1952 por Paul Gilson e depois conduzida por Vidal (Ribouillaut, 2006).

Em 1962, a convite da compositora Nadia Boulanger (1887-1979), Ponce inicia a sua carreira de docente em Paris no Conservatório de Fontainebleau. E foi ainda nesse mesmo ano, aquando de uma passagem por Paris com o seu Mestre Emilio Pujol, que recebeu o convite para exercer as mesmas funções na École Normale de Musique de Paris (classe iniciada por Pujol em 1957), através do seu Director e um dos fundadores – Alfred Cortot (1877-1962), (curiosamente no ano da sua morte), funções que manteve até 2012 e que fizeram dele um dos mais conceituados professores daquela escola, procurado por alunos de todo o mundo (Mourat, 1990; Ribouillaut, 2006; Books LLC, 2010, p. 1-2).

Como foi referido, a classe de guitarra tinha já sido iniciada em 1957 por Pujol e com o seu assistente e aluno Lili Wacrenier que o substituíra nas suas longas viagens. “(...) mais cette classe n’aura pas le succès qu’escomptait Alfred Cortot quand il la lui confia, et elle fut abandonnée, jusqu’à ce que ce soit Alberto Ponce, son meilleur élève et le plus connu (avec Hopkinson Smith), qui la reprenne en 1962.” (Andia, 2010, p. 23)

³⁵ É de referir que este concurso, após vários anos de paragem, voltou a realizar-se (não continuamente) em 2007, tendo tido a sua 5ª edição no ano 2016, informação obtida em: <https://www.concours-robert-j-vidal.com/fr/presentation.htm>.

³⁶ Lista de vencedores do concurso: 1960 – Mijndert Jape; 1961 – Konrad Ragossing; **1962 – Alberto Ponce**; 1963 – Oscar Ghilia; 1964 – Barbara Polasek; 1965 – Turíbio Santos; 1966 – não atribuído; 1967 – Sergio Abreu; 1968 – Alfonso Moreno; 1969 – Norihiko Watanabe; 1970 – Vladimir Mikulka; 1971 – não atribuído; 1972 – Monika Rost; 1973 – Arnaud Dumond; 1974 – não atribuído; 1975 – Roberto Aussel; 1976 – Alvaro Pierri; 1977 – Kazuhito Yamashita; 1978 – Göran Sollscher; 1979 – Michel Sadanowsky; 1980 – não atribuído; 1981 – Shin-Ichi Fukuda; 1982 – Pavel Steidl; 1983 – não atribuído; 1984 – Marcello Kayath; 1985 – Tania Chagnot; 1986 – Khalid Arman; 1987 – Pablo Marquez; 1988 – Stephan Schmidt; 1989 – não atribuído. (Mourat, 1990)



Fig. 23 – Alberto Ponce com um aluno na École Normale de Musique de Paris – anos 70.

É de salientar que, também nessa época, começaram a surgir em França as primeiras escolas de música com o curso de guitarra, sendo de destacar a abertura em Nice – 1960, sob direcção de Ida Presti e Alexandre Lagoya e, mais tarde em Paris no CNSM – 1969, por Lagoya³⁷ (professor que leccionou até ao seu falecimento em 1999) (Mourat, 1990; Ribouillault, 2006).

Em relação a esse momento marcante da sua carreira, pois passaram pela escola, segundo Ponce, mais de mil e quinhentos alunos de todo o mundo, ele recorda dizendo: “J’accompagnais le Maître de passage à Paris en 1962 et il me présente à Alfred Cortot, directeur de l’École Normale. J’acceptais donc de créer la classe et je dois avouer que le charme de Paris n’a pas été pour rien dans ma décision.” (Ponce *in* Abiton e Bolbach, 1983, p. 6)

Ponce durante esse período leccionou ainda no CNSM Paris e nos Conservatórios em Aubervilliers-La Courneuve, Gennevilliers, Argenteuil e Saint Germain-en-Laye.

Paralelamente à sua carreira de pedagogo, foi um grande concertista que percorreu inúmeros países, nomeadamente França, Espanha, Portugal, Itália, Alemanha, Suécia, Dinamarca, Suíça, Noruega, Canadá, Chile, entre outros. Foi também muitas vezes convidado para fazer parte de júris de concursos de guitarra, bem como para ministrar *masterclasses*.

Gravou ainda inúmeros discos em vinil a solo e de música de câmara, efectuando gravações a duo com flauta, canto, orquestra e quarteto de cordas.

³⁷ É de referir que a classe de guitarra estava destinada a Ida Presti, mas a sua precoce morte, em 1967, impossibilitou a sua concretização (Mourat, 1990; Ribouillault, 2006).

2.1. O seu Ser Musical (como vive Ponce a música e a guitarra)

Los profesores, deberían ser, no solo guías de los dedos, sino de la inteligencia y del espíritu de todos sus alumnos, y tratar de inculcar en ellos, un amor igual a toda manifestación de arte. Hacer que su criterio interpretativo, se forme oyendo, viendo y leyendo lo mejor que este a su alcance. Aproximar el amor de la guitarra al amor de las cosas del espíritu, que vive generalmente en los artistas. Participar de las inquietudes de su ambiente y contribuir con su particular criterio, al mejoramiento constante de su arte, en armonía con el del arte general. (Pujol, 1932, p. 42)

Neste ponto iremos tentar perceber quais são as verdadeiras motivações que perseguiram Ponce ao longo de toda a sua vida de músico, tornando-o num professor de grande carisma que ensinou alunos oriundos de todo o mundo. Como já referido por Ponce, passaram pela sua classe na École Normale de Musique de Paris mais de mil e quinhentos alunos, se somarmos a estes os que estudaram ainda nos outros conservatórios por onde passou, este número aumenta significativamente. Num dos nossos almoços a seguir às aulas, Ponce contou que tentou elaborar uma lista de alunos seus que obtiveram o primeiro prémio em concursos internacionais de guitarra. Diz que chegado ao número cinquenta, parou a contagem, pois se fosse depois somar os alunos que tiveram outros prémios, não sabia quando acabaria!

Uma vez que este ponto será quase na sua totalidade um breve resumo de várias entrevistas dadas por Alberto Ponce, é de salientar aquilo que ele pensa em relação à transcrição da linguagem falada, pois considera que as palavras escritas dificilmente conseguem traduzir as emoções que a música nos transmite e faz sentir.

Tout d'abord, je tiens à dire que je redoute toujours un peu la transcription écrite du langage parlé car elle ne recrée qu'incomplètement toutes les subtilités de l'intonation. C'est un peu comme l'enregistrement d'un concert, le pouvoir du souvenir est indestructible et lui seul peut faire renaître l'émotion d'un instant. (Ponce *in* Abiton e Bolbach, 1983, p. 5)

Este sentimento é de alguma forma partilhado por Julian Bream numa situação idêntica em que é entrevistado pela revista *Classical Guitar*.

(...) the music is obviously saying it for you, not any words. That's it! And that's why writing about music is in some way a complete waste of time. And yet, even so, a person's thoughts on music can be very revealing. I think you've got to read musical criticism with the foreknowledge that it's a waste of time basically. Yet it can be a highly entertaining business. (Bream, 1993, *in* Wade, 2008. p. 6)

2.1.1. Alberto Ponce e a guitarra

No ponto anterior foi descrito por Ponce que quando era pequenino gostava de tocar a guitarra que existia lá em sua casa como se fosse um *ser*. Ponce relata essa relação, que o acompanhou por toda a sua vida, da seguinte forma:

C'est certainement un sort de mariage d'amour. Cela peut être aussi simplement une solide entente. La relation avec l'instrument est solide, profonde, certainement plus physique qu'avec le piano. Celui qui joue de la guitare possède son instrument, beaucoup plus que n'importe quel autre instrumentiste. Il y a un plaisir phisique, sensuel à jouer de la guitare. Le mariage d'amour n'est pourtant pas automatique. Certains guitaristes ont beau serrer leur guitare sur leur coeur, on ne peut pas dire que l'entente soit passionnelle. De toute façon, tout instrumentiste doit être de connivence avec son instrument. C'est plus facile avec le violon ou la guitare, mais tout aussi indispensable avec le piano. (Ponce, 1979, p. 58)

Acrescenta ainda em relação à ligação com a guitarra:

Nous sommes inséparables de notre instrument. Il n'est pas question que nous le mettions dans une soute à bagages ou dans un vestiaire mais bien au contraire une relation personnelle s'instaure entre nous et notre instrument comme avec une personne que nous avons élue. (*ibidem*, p. 59)

Em relação a uma das suas guitarras, Ponce relata de forma apaixonada a sua escolha aquando da sua visita ao construtor Ignacio Fleta.

Le dernier coup de foudre que j'ai eu fut pour une guitare que j'ai choisie parmi d'autres. Le constructeur l'avait conçue pour moi, sans me le dire. Dès que je l'ai eue en main, j'ai su que c'était elle que j'aimerais. C'est seulement après que j'ai eu dit cela que le luthier m'a révélé qu'il me la destinait précisément. Je l'avais aimée avant même de l'avoir jouée comme vous pouvez tomber amoureux en croisant seulement le regard d'une femme dans la rue. (*ibidem*)



Fig. 24 – Alberto Ponce em concerto, 1982. Foto Vangansbeke.

Alberto Ponce tinha duas guitarras do construtor Fleta, era o seu construtor de eleição. No entanto, dizia muitas vezes que, se tivesse que optar por outro construtor seria Daniel Friederich (1932-), a guitarra que, segundo Ponce, mais se assemelhava à Fleta.

Relativamente às suas guitarras refere:

J'en possède deux que j'ai appelé la grande et la petite! La grande est plus sensible que la petite et c'est pour cela que je lui ai donné ce nom. J'ai connu Fleta il y a très longtemps alors que j'avais 17 ou 18 ans. C'était un homme d'une grande simplicité et en tant que luthier à l'époque, il fabriquait les instruments du quatuor. Et il m'a raconté qu'un jour, alors qu'il buvait un expresso à la terrasse d'un café, il a entendu Segovia interpréter un morceau à la radio. Il a été tellement ému par le son de son instrument qu'il a décidé instantanément de fabriquer des guitares. À partir de ce moment il n'a plus fabriqué que des guitares et a laissé tomber les instruments du quatuor. (Ponce *in* Raymond, 2010)

Nas palavras de Ponce é de relevar toda a densidade e profundidade usada na descrição daquela que aos seus olhos é a sua *amante*. Na realidade, este não é um pensamento exclusivo, mas sim muito comum entre guitarristas, pois é criada uma intimidade muito particular entre o guitarrista e o seu instrumento. Como dizia muitas vezes Alberto Ponce, a palavra *tocar* encerra em si dois entendimentos: o de tocar a guitarra ligado aos seus aspectos exclusivamente mecânicos e, um outro mais poético, que é o de tocar a guitarra como quem acaricia alguém. Refira-se que esta dicotomia é exclusiva das línguas portuguesa e espanhola, já que noutras línguas são necessárias duas palavras para dizer aquilo que a palavra *tocar* pode levar a entender. Por exemplo em inglês: play e touch, em francês: jouer e toucher, em italiano sonare e toccare (...).

2.1.2. A música na guitarra

Quando questionado em relação às dificuldades que se colocam durante a aprendizagem de uma nova peça e da luta que por vezes se trava com o instrumento para que se consiga chegar ao resultado final desejado, mais uma vez Ponce responde de uma forma apaixonada.

Je ne crois pas avoir jamais considéré mon instrument comme un ennemi. Il arrive parfois seulement qu'il faille le convaincre de vous suivre. Comme dans un couple, vous sentez parfois que l'autre résiste, renâcle. Ce n'est pas un ennemi pour autant, mais simplement vous n'arrivez pas en trouver la clé, ni le moyen de communiquer ce que vous voulez. L'instrument est pour nous un confident de nos états d'âme. Dès que nous ressentons quelque chose, nous voulons le lui dire, le lui faire partager, que ce soit bon ou mauvais, et de préférence quand cela nous fait souffrir. Nous aimons lui confier ce qui nous chagrine ou nous angoisse. Il est étrange qu'un instrument puisse prendre autant de place dans la vie d'un homme. (Ponce, 1979, p. 59)

E quando questionado em relação às dificuldades técnicas da guitarra, Ponce confessava:

La Guitare est un instrument très difficile. Le but à atteindre est naturellement d'oublier la technique pour pouvoir dialoguer sans contrainte avec l'instrument. Il faut chercher à faire de la musique avant tout, et cela doit être possible à

n'importe quel niveau technique. D'ailleurs, le meilleur moyen d'améliorer la technique est encore de s'efforcer à suivre la musique d'aussi près que possible.
(*ibidem*)

Diz ainda, citando Maurice Ohana: “(...) Le problème consiste, comme le disait Ohana, à trouver des gens qui veuillent faire de la guitare pour faire de la musique et non de la musique pour faire de la guitare!” (*ibidem*, p. 60)

Fazendo um paralelo com o piano, Alberto Ponce descreve da seguinte forma um momento em que teve o privilégio de ouvir uma peça de Chopin tocada por Alfred Cortot e vários pianistas da nova geração, tentando desta forma reforçar a importância da relação do músico com o instrumento.

Tous étaient de magnifiques virtuoses. Avec les jeunes, on avait l'impression d'être en face de dompteurs qui avaient totalement dominé le fauve, qui lui faisaient faire exactement tout ce qu'ils voulaient. Avec Cortot, c'était autre chose: l'impression était celle d'une complicité, d'une entente réciproque: je crois que c'est cela l'idéal. Le respect mutuel, un rapport beaucoup plus passionné. L'instrument est la prolongation de votre personne. (Ponce, 1979, p. 59)

Não podemos falar da guitarra sem a associar a Espanha e, não fosse preciso mais justificações, Ponce explica da seguinte forma que a guitarra é um instrumento com algumas condicionantes.

Il faut bien reconnaître que la musique espagnole convient merveilleusement bien à notre instrument. Bien sûr, avec une guitare, on peut tout faire, mais peut-être un peu trop: c'est comme faire danser un ours, ça ne veut pas dire qu'il soit fait pour ça. On peut par exemple utiliser la guitare comme instrument de percussion mais si l'on en abuse, on se trompe peut-être alors d'instrument. Il ne faut pas oublier «l'âme de la guitare». (Ponce *in* Abiton e Bolbach, 1983, p. 7)

Também Emilio Pujol comenta da seguinte forma as limitações da guitarra: “(...) l'exécutant ne disposant que de quatre doigts et de six cordes, la guitare est un instrument qui donne souvent plus qu'on n'en attend, mais auquel il ne faut pas demander plus qu'il ne peut donner!” (Pujol *in* Mourat, 1990, p. 64)

2.1.3. Alberto Ponce e Emilio Pujol

No âmbito das entrevistas que realizei e durante o tempo que estudei com Alberto Ponce, pude constatar que quando falávamos de Emilio Pujol, sentíamos desde logo que Ponce nutria

um grande carinho, admiração e respeito por aquele que ele considerava o seu *Pai musical*³⁸, situação também verificada na admiração que Pujol tinha por Tárrega. E, em relação ao seu Mestre, relata utilizando imagens que eram muito usadas nas suas aulas para explicar um ambiente musical.

Mes années de travail avec lui sont encore aujourd’hui un souvenir extraordinaire. Une fois établi en France, je retournais le voir tous les ans car j’ai toujours gardé l’envie de jouer pour lui. Je crois qu’il est bon d’avoir dans la vie quelqu’un que l’on croit supérieur à soi, une sorte de père spirituel. C’est un peu comme l’arbre: quand il pleut ou quand il fait trop chaud on va s’abriter dessous. Le jour où l’on a acquis une certaine notoriété, et que l’on peut avoir quelques velléités d’orgueil la conscience de cette présence vous remet à votre place. (Ponce *in* Abiton e Bolbach, 1983, p. 5)

A respeito das imagens, Claudio Marcotulli recorda que uma das mais bonitas é precisamente a que Ponce dava para definir o que para ele é um Mestre. A metáfora da árvore sob a qual nos abrigamos do sol para descansar, recuperar e depois seguir viagem. Para Ponce, Pujol era como: “(...) un punto di riferimento costante, come punto di riposo e di ripresa, come qualcosa di radicato in noi, che fa parte di noi!” (Marcotulli, 2012)

Claudio recorda-se que quando Pujol morreu, Ponce disse que a partir daquele momento não tinha mais a sua árvore e, que isso o fazia sentir um imenso vazio, como se só agora sentisse toda a importância desse ponto de referência que lhe estava a faltar (Marcotulli, 2012).

Ponce continua de forma fervorosa falando emocionado do seu grande Mestre:

Ce qui m’a frappé le plus chez cet homme, c’est d’abord sa bonté, sa patience, cette modestie et cet amour envers la musique. Jusqu’à la fin de sa vie il a continué à communiquer cela avec la même foi. Je n’ai eu que lui comme professeur et jamais je n’ai ressenti le besoin d’aller vers d’autres sources. (Ponce *in* Abiton e Bolbach, 1983, p. 5)



Fig. 25 – Emilio Pujol e Alberto Ponce na celebração dos oitenta anos de Pujol em Barcelona.

³⁸ Pacheco, A. Entrevista. (2010).

A esse respeito Ponce lembra também um comentário de Andrés Segovia em rela  o a Pujol: “Parmi les disciples de Tárrega, il est le meilleur musicien.” (*ibidem*)

E ainda em rela  o a Pujol refere: “C’est réconfortant pour un garçon de 15 ans de voir quelqu’un qui a foi en quelque chose.” (*ibidem*) Mais ainda: “Je ne prétends pas être objectif dans mon jugement envers Pujol, mais je dois dire que je n’ai jamais été d    u; il représentait pour moi une sorte d’intégrité    la fois artistique et morale et ne faisait pas de concession.” (*ibidem*, p. 6)

Também Pi  nero Nagy, apesar de não ter convivido muitos anos com o Maestro Emílio Pujol (foi um dos seus últimos discípulos), relata que foi uma convivência muito serena e franca, onde o respeito mútuo fortaleceu a rela  o entre ambos. Descreve Pujol como sendo uma pessoa de grande humanidade e doçura, figura de espírito e humor oportuno, atributos de um ser de inteligência superior, diz ainda que o Maestro tinha sempre uma palavra de apreço e estímulo na difícil tarefa do ensino. Nagy guarda por isso, memórias reconfortantes que muito o têm auxiliado na vida profissional. “Procurar soluções no nosso íntimo, será, porventura, uma das confirmações mais marcantes.” (Nagy *in* Ribeiro, 2010)

Pujol n  o foi exclusivamente guitarrista e pedagogo, foi também compositor e, como será fácil de compreender, tocar obras compostas pelo seu professor    privilégio raro, uma vez que s  o muito poucos os grandes concertistas e pedagogos que também s  o compositores. Ponce fala de forma apaixonada da m  sica de Pujol.³⁹

Il y a une musique que j’aime beaucoup c’est la musique de Pujol, qui est souvent jugée injustement: ne croyez-vous pas qu’elle a autant de valeur que la musique de tant d’autres? Evidemment il faut comparer ce qui est comparable. Mais les jeunes ne se sentent pas très portés vers ce post-romantisme. Pourtant, ce n’est pas mal de pouvoir jouer Pujol ne serait-ce que pour comprendre ce qu’est la «difficile facilit  ». (Ponce *in* Abiton e Bolbach, 1983, p. 7)

Também em rela  o    m  sica de Pujol, Daniela Polcher refere:

Même si elle est très guitaristique, la musique de Pujol exige de l’interprète une grande maîtrise. Beaucoup de pièces sont de caractère intime, assez brèves, et toujours expressives, forçant l’attention de l’auditeur; d’autres font appel à de nombreux effets et changements de couleur dans un but descriptif mais jamais gratuit. (Polcher, 1999)

³⁹ Em todo o meu percurso acad  mico tive esse privilégio somente em duas ocasi  es: no Festival Internacional de Guitarra em Santo Tirso (1995) com Leo Brouwer e nos Cursos de Aperfei  oamento Musical organizados pela Academia de Vilar do Para  so (2007) com Roland Dyens.

A par do seu gosto pessoal, numa outra entrevista, Ponce descreve quais as suas obras de eleição.

Il y a pour moi trois oeuvres qui servent de jalon dans l'histoire de la guitare, d'une part parce que je les aime beaucoup, d'autre part parce qu'elles ont des analogies de style, de profondeur et qu'elles répondent à une certaine vision de la musique et de la guitare: ce sont *La chanson de l'Empereur* de Luys de Narvaez, *L'hommage à Debussy* de Falla et le *Tiento* de Maurice Ohana. Il est important de noter que les deux dernières ont été écrites par des musiciens non guitaristes. (Ponce *in* Bolbach, 1982, p. 10)

Apesar de Pujol ter sido o seu único professor, Ponce teve contactos com muitos outros guitarristas da sua época e, conta com orgulho, numa entrevista realizada por mim, uma situação ocorrida em casa de um senhor (não se recordava o nome) que era também amigo de outra das grandes referências da guitarra do séc. XX: Narciso Yepes. Foi então que um dia se proporcionou um encontro entre ambos em que Ponce teve o privilégio de tocar para Yepes. No final Yepes murmurou unicamente uns quantos sins. De saída e a meio das escadas, parou e disse: “(...) olha que não te disse nada, mas tu vais longe.”⁴⁰

2.1.4. *Escola Alberto Ponce*

En la formación musical del guitarrista, tras una ardua e intensa etapa académica, se hace imprescindible conocer las formas y maneras de maestros de reconocido prestigio internacional para adquirir la madurez técnica e interpretativa exigible a todo profesional de este instrumento. Resulta obvio señalar que, en función del magnetismo sobre sus alumnos, mayor será la influencia que este generará. Igualmente importante debe ser su poder de convicción con el instrumento en las manos, para corregir o mejorar el trabajo del alumno, orientando sobre los caminos a seguir para obtener un mejor resultado teniendo en cuenta las capacidades individuales de cada uno. (Duro *in* Contreras, 1998, p. 7-8)

Esta citação do guitarrista Antonio Duro descreve sucintamente a relação que deve existir entre o professor e o aluno. É de salientar que Alberto Ponce exercia um forte magnetismo sobre os seus alunos. Era com enorme atenção e devoção que ouvíamos todos os conselhos que nos dava nas aulas, mas também em conversas de café sobre os mais diversos temas da sociedade, tal era a convicção e paixão com que falava. Era de igual modo fascinante quando Ponce pegava na nossa guitarra para exemplificar alguma passagem, fazia-se um enorme silêncio e, era apreciar as nossas caras de pasmo ao ouvir a sonoridade que *tirava* da guitarra,

⁴⁰ Pacheco, A. Entrevista. (2010).

muitas vezes nem parecia a nossa. A relação que existia com Ponce era de facto propícia (na grande maioria dos casos) a uma boa evolução técnica e musical por parte dos alunos.

Falar da *escola* Alberto Ponce, é falar da *escola* Emilio Pujol, pois Ponce foi seguramente de entre todos os alunos de Pujol, aquele que mais se destacou ao longo dos tempos na história da guitarra. Ele revê-se muitas vezes no seu mestre dizendo: “Pujol avait un noyau d’élèves très fidèles et chacun de nous cherche aujourd’hui à faire passer le mieux possible ce que nous avons reçu de lui.” (Ponce *in* Abiton e Bolbach, 1983, p. 5)

Esta é a melhor fórmula para se criar uma *escola*. Aquilo que Ponce refere sobre fazer parte do grupo de alunos fiéis de Pujol que passavam os seus ensinamentos, é o que acontece também com um grupo de alunos de Ponce que transmitem a sua mensagem, criando desta forma elos de ligação que se vão ramificando pelo universo guitarrístico.

Ponce dizia sempre aos seus alunos para que não tentassem surpreendê-lo com o seu virtuosismo técnico, não é esse o principal aspecto que procura ao ouvir os seus alunos, e explica porquê:

Je dis toujours à mes élèves: «Ne cherche pas à m’épater en jouant vite, car en vingt ans de métier j’en ai vu de toutes les couleurs, des gens qui jouaient vite et d’autres, encore plus vite». On ne peut pas avoir un grand règne par la virtuosité car il y en aura toujours un qui arrivera à vous dépasser un jour. C’est un peu la faute de la société actuelle qui au travers du disque recherche toujours trop la perfection technique. Il se crée un certain complexe d’infériorité vis-à-vis de ceux qui jouent vite. Il faut jouer sans se tromper, oui, il faut jouer vite quand il faut, oui, mais il faut jouer en musicien, «toujours». Il y a aujourd’hui beaucoup de jeunes qui jouent très bien de la guitare: il serait donc temps d’aller rechercher un peu de cette liberté d’esprit qu’avaient des artistes comme Pujol, Alfred Cortot, Pablo Casals ou Jaques Thibaud (...). (Ponce *in* Abiton e Bolbach, 1983, p. 5)

No entanto, é com humildade, outra das suas qualidades, que fala dos seus alunos em relação à sua *escola*.

Pour être exact, la classe a commencé à exister progressivement grâce à la qualité des élèves qui sont venus travailler avec moi, car je dois dire qu’un bon professeur ne peut rien faire sans avoir de bons élèves. A cette époque j’avais encore le temps de former entièrement un élève ce qui est la plus grande joie pour un professeur: qu’il soit bon ou mauvais c’est vraiment votre élève. (*ibidem*, p. 6)

É também neste momento que refere a importância que um professor pode e deve ter sobre um aluno: “Je peux peut-être dire à un élève ce qu’il pourra faire avec sa guitare mais je ne peux pas lui dire ce que cela lui apportera dans la vie.” (*ibidem*)

No mesmo tom fala da unidade existente na sua *escola* entre os vários professores de guitarra.

D'abord, tous ont été mes élèves et en plus, ce ne sont pas des «assistants» qui travaillent pour moi. Ils peuvent très bien mener les élèves jusqu'au Diplôme Supérieur de Concertiste. Je ne cherche pas à leur imposer mon point de vue mais il est vrai que ce qui nous réunit, c'est notre attachement à l'école de PUJOL. (*ibidem*)

De facto uma das características de Ponce enquanto pedagogo está patente na última frase do seu curriculum utilizado nos seus discos: “Le succès pédagogique de Alberto Ponce s'explique par sa remarquable capacité à déceler et développer chez ses élèves les qualités et la vérité intérieure propres à chacun, qui leur permettront d'acquérir une liberté d'expression toute personnelle.” (*in* Ponce, 1992, p. 18)

Esta opinião é partilhada pelo seu aluno Klenjans: “Alberto m'a marqué par sa dynamique intérieure, sa manière de susciter chez les gens ce qu'ils ont de meilleur. Je crois que la pédagogie, c'est ça!” (Klenjans, 2008)

Em relação à sua técnica, Ponce fala sempre no mesmo sentido do seu discurso, ou seja, nunca vemos uma crítica ou um comentário mais desagradável sobre algo ou alguém, vemos sim um enorme respeito por aqueles que apesar de usarem técnicas completamente diferentes consigam chegar àquilo que considera fundamental. E, quando questionado em relação ao tipo de ataque que utiliza da mão direita, responde de forma a desvalorizar essas possíveis diferenças, preferindo relevar o sentido musical.

Je n'y suis pour rien. Je ne suis à la tête d'aucune école qui ne serait caractérisée que par l'attaque à gauche! (...) Je ne suis, en fait, qu'un parmi tous les guitaristes qui attaquent à gauche. La querelle vient plus des élèves qui utilisent cette technique que des gens qui en sont à l'origine. Pourtant, on peut faire de la bonne musique avec des techniques différentes. La musicalité et l'art ne sont pas le privilège de la côte gauche ou droite des doigts. Je dois dire que je ne connais pas très bien l'attaque à droite mais ce que je ressens musicalement et qu'autrement je ne serais pas satisfait et n'aurais pas la conviction nécessaire pour l'enseigner. D'ailleurs, on ne choisit pas un professeur en fonction de son attaque mais pour trouver ce que l'on cherche (...). Il doit être aussi possible de changer de technique, même en cours d'étude, si on en ressent le besoin. (Ponce *in* Abiton e Bolbach, 1983, p. 7)



Fig. 26 – Alberto Ponce – Foto Vangansbeke.

Após este testemunho sobre a forma de Ponce ensinar, é importante recolher nas entrevistas realizadas as reflexões dos seus alunos.

Aulas

“L’amour et la passion qu’il avait pour son instrument le rendait complètement intransigeant avec ses élèves. Il était hors de question de maltraiter la guitare et de s’en servir maladroitement.” (Etinger, 2017)

Esta afirmação é reveladora do ambiente e da seriedade com que se encaravam as aulas de Alberto Ponce e, transversal à opinião da maior parte dos seus alunos como veremos de seguida.

Para Alberto Vingiano as aulas de Ponce eram: “Toujours passionnés et inspirés à la recherche de la magie de la musique et de la guitare.” (Vingiano, 2016)

Eva Tsin afirma que as suas aulas eram como uma lição de vida: “Ses conseils allaient au delà de l’aspect technique. Il fallait que l’élève s’engage musicalement d’une manière absolue. On ne ressortait jamais indifférent d’un cours.” (Tsin, 2016)

Regine Campagnac refere que Ponce era muito exigente mas que a levava a gostar muito de tocar guitarra. “A forma como ele se dirigia a mim, oralmente ou gestualmente, ressoava com a minha própria sensibilidade e falava-me muito além das palavras.” (Campagnac, 2016)

As aulas eram ministradas em regime de *masterclass*⁴¹, criando uma maior motivação para o estudo, pois para além de se assistir às aulas dos seus colegas e aprender muito com esse facto, podia-se apreciar (sem a responsabilidade de estar a tocar) o ambiente que se proporcionava na sala de aula. Isto devia-se à postura humilde de Ponce que inspirava muito carinho e vontade de ficar a seu lado (Campagnac, 2016; Scharrón, 2016; Zerbib, 2016; Etinger, 2017; Martins, 2017).

Nas suas aulas, Ponce escolhia uma das obras do seu programa e, enquanto tocava, preferencialmente de memória, seguia a partitura assinalando a lápis as passagens que seriam trabalhadas de seguida. Campagnac lembra um gesto muito particular de Ponce, que era o de apoiar a mão sobre o nosso joelho com a intenção de comunicar o *peso* ou a força da intensidade musical que pretendia. “No final da aula, se tivesse corrido bem, ele estendia-me as partituras e agradecia de um simples *merci*, com uma postura física bastante humilde, de olhos semicerrados. Ele afirmou uma vez que aprendia muito com os alunos. Que postura tão humilde da parte de um tão grande conhecedor da guitarra e dos alunos!” (Campagnac, 2016).

De la Puebla descreve que cada aula de Ponce era um momento único, como foi referido, na ENMP chegavam a estar na sala Emilio Pujol cerca de 10 alunos ao mesmo tempo, todos com muita atenção, criando aí uma atmosfera muito intensa, quase mística. Almoçavam todos juntos e de tarde as aulas recomeçavam. Neste ambiente era criada uma boa camaradagem entre os colegas: “(...) un sentiment profond d’appartenir à une même famille, presque une secte.” (De la Puebla, 2016) Salienta também que em La Coume as aulas começavam às 8h, às vezes 7h, e que Ponce pedia para que estivessem todos presentes a essa hora pois não se sabia quem seria o primeiro a ter aula⁴².

Eladio Scharrón (2016) salienta que a sala de aula na ENMP era muito pequena e com muito fumo, pois para além de Ponce, muitos dos seus colegas fumavam na sala. Geralmente a aula durava 45 minutos, dependendo do trabalho realizado pelo aluno.

Para Roland Dyens, nas aulas de Ponce a música estava sempre presente, no sentido em que tudo o que se trabalhava era na procura do melhor resultado musical possível. Ainda que numa fase inicial, Ponce lhe exigira algum trabalho técnico, uma vez que começou a estudar

⁴¹ Dependendo do tamanho da sala, podiam estar entre 5 a 10 alunos em simultâneo a assistir e/ou a tomar notas das obras trabalhadas (Martins, 2017).

⁴² Nas duas vezes que realizei estes cursos, Ponce elaborava uma lista durante o jantar com a ordem das aulas do dia seguinte.

com ele com apenas treze anos, ambos perceberam que não seria essa a melhor forma de continuarem as suas aulas. Assim, rapidamente se ultrapassou essa fase de trabalho mais técnico. Lembra ainda que o que mais o marcou era a sua exigência nas aulas, sobretudo, a profunda sensibilidade com que ouvia os seus alunos (Dyens, 2012).

Também Claudio Marcotulli (2012) refere que nas suas aulas (e por ter ido trabalhar com Ponce em 1980 com a idade de 19) se falava muito de música e pouco de técnica. Diz ainda que o nível técnico na ENMP era muito alto, permitindo assim um trabalho quase exclusivamente dedicado aos aspectos musicais.

Carlos David (2016) recorda que as aulas eram muito intensas. Descreve que Ponce apresentava uma sensibilidade fora do comum e transmitia isso em cada frase musical que tocássemos. Pedia sempre que procurássemos o nosso resultado musical pretendido. Tecnicamente, às vezes, sentia alguma incerteza sobre a melhor solução, no entanto, este sentimento causava-lhe uma sensação libertadora na procura do resultado final.

Pedro Rodrigues (2013) salienta que Ponce foi o professor mais marcante em termos musicais que teve, pelo facto de não dissociar a relação pessoal da Música – “Tudo era Música.”

Para além da exigência, Rodrigues refere que as aulas de Ponce eram intensas, em que havia sobretudo uma grande troca de energia, isto é, aquilo que o aluno levava era o que o professor dava. Se estudássemos pouco, ele pouco se entregaria e o contrário, sobretudo o contrário, também acontecia. Acrescenta ainda que Ponce é realmente único nas suas aulas, pois é muito orgânico. E salienta as seguintes características na personalidade musical de Ponce: “(...) A fluência, naturalidade, versatilidade e conhecimento ‘inato’ de algo mesmo sem um verdadeiro contacto prévio com as obras” (Rodrigues, 2015).

Também Marcotulli salienta que as aulas com Ponce eram um exemplo de seriedade e de profissionalismo.

Mi ricordo che all'Ecole Normale il giorno di lezione era il Giovedì! Arrivavamo in classe alle 8.30 del mattino ed uscivamo alle 8 di sera solo con un piccolo intervallo di un'ora per mangiare nel “bistrot” nell'adiacente Rue Cardinet! Il Maestro riusciva ad avere una concentrazione per oltre 10 ore di lezione senza trascurare il minimo dettaglio, con il massimo rispetto della musica e dell'allievo cui si trovava dinanzi. (Marcotulli, 2012)

Acrescenta ainda que Ponce nunca estava satisfeito com os resultados atingidos no momento, e alertava os alunos para que nunca se dessem por satisfeitos, salientando a importância do constante trabalho no sentido de obter um melhor resultado (Marcotulli, 2012).

Miguel Carvalhinho (2013) diz que o que mais o marcou nas suas aulas foi o respeito que Ponce tinha pela música, a noção do trabalho que um instrumentista tem que fazer para atingir um bom nível e para servir bem a música, e também a responsabilidade que o instrumentista tem em relação à partitura e ao compositor. Acrescenta que depois de formada a ideia musical, Ponce procurava na guitarra os recursos musicais/expressivos que pudessem ilustrar a sua ideia.

Dyens refere que Ponce utilizava nas suas aulas muitas imagens para explicar um clima musical, um ambiente, no entanto, apesar de Dyens não nutrir especial afeição por esse processo, ouvia-o com muita atenção, pois considera que as imagens eram muito belas e por vezes até muito engraçadas:

- “Pense au poisson salé qui sèche dans le jardin.”
- “Tu peux avoir un son vert, un son bleu, rose même. Tout ce que tu voudras, mais pas un son de m...”

Campagnac relembra ainda outras duas imagens utilizadas por Ponce, dizendo que estas costumavam obter excelentes resultados no trabalho dos alunos.

- “Le son du dimanche.”
- “Mettre cette pièce au frigo.”

Também Marcotulli (2012) releva a constante utilização de imagens nas aulas de Ponce dizendo que ficavam hipnotizados ao ouvi-lo falar. Acrescenta ainda que o professor conseguia mudar uma interpretação com poucas palavras, as quais transmitiam o sentido completo de uma frase ou de um período musical. Esta transmissão de saberes vinha da sua experiência com Pujol e do reflexo da *escola* de Tárrega.

Se dovessi definirlo (è sempre riduttivo definire qualcuno!) lo definirei il “poeta della chitarra”. Quello che più ricordo delle sue lezioni erano queste “immagini” musicali che riusciva a dare, per migliorare una interpretazione. Con una definizione riusciva a farti cambiare modo di interpretare una frase dandoti allo stesso tempo una “immagine” sonora da seguire. Nelle sue lezioni c’erano un trasporto ed una simbiosi uniche; sembrava quasi di dover affrontare una danza dove bastava lasciarsi guidare e seguire i passi di colui che ti sta guidando e tutto sembrava così facile! (Marcotulli, 2012)

Carvalhinho (2013) recorda que a criação sistemática de paisagens sonoras era uma constante nas suas aulas, no sentido de explorar o timbre como recurso expressivo.

Para além disso: “Il passait souvent par l’évocation d’images poétiques, et des anecdotes de vie. Cette façon de dire les choses, développait notre intuition musicale et tendait à nous

render autonome. Tous ses mots avaient un sens, la musique écrite devait être vivante.” (Tsin, 2016)

Rodrigues (2014) refere a poesia que envolvia as suas aulas através das metáforas, que no momento certo eram gatilhos para a resolução de dificuldades. Salienta ainda a capacidade que Ponce tinha de fazer as pessoas apaixonarem-se pelas cinco linhas da pauta.

David recorda-se de uma imagem relativamente à 6ª variação de *Sei Grandi Variazioni op. 112* de Giuliani: “Ponce pedia que eu pensasse na execução da mesma como se estivesse a andar de bicicleta. A primeira sensação que me provocava, para além de um ligeiro aspecto cómico, seria a despreocupação saudável que permitia uma absorção mais positiva dessa variação.” (David, 2016).

Dyens considera ter sido (e para utilizar as suas palavras) o “canard noir” da classe de Ponce, uma vez que já na altura gostava muito de improvisar nas aulas, interpretava as obras de uma forma muito livre e manifestava uma paixão muito especial pelo jazz e pela música brasileira.⁴³ Ainda assim, considera que Ponce tinha um carinho especial por ele e lembra algumas das frases de Ponce antes de iniciar as suas aulas.

- Que viens-tu de jouer là, à l’instant? Rejoue ça s’il te plait.
- C’est écrit ou tu viens de l’improviser?

Relativamente ao programa a trabalhar nas aulas, Dyens refere que Ponce tendia a escolher aquele programa que ele já tinha tocado. Principalmente a música de Pujol, pois Ponce “amava o seu papa”, mas também a música contemporânea pois podia trabalhar nos seus alunos o timbre e as “mil cores”, elementos fundamentais para um guitarrista (Dyens, 2012).

Em sentido contrário, Carvalhinho (2013) salienta que Ponce tinha sempre uma preocupação pedagógica quando escolhia o programa a dar aos seus alunos. Após detectar as suas lacunas, escolhia o repertório de acordo com as necessidades de cada um. Isto fazia com que, para além das peças impostas, o programa fosse muito variado. Havia ainda a preocupação de que o programa abarcasse todos os períodos da história da música, com especial cuidado na divulgação de obras modernas.

⁴³ Se observamos atentamente a sua discografia e as suas composições, verificamos que essa sua paixão se manifesta em toda a sua música e suas interpretações.

Rodrigues (2014) diz que sempre teve muita liberdade para escolher o repertório que estudou com Ponce. Mas salienta que com alguns colegas, as escolhas do professor iam ao encontro do seu percurso musical, da sua personalidade, do seu conhecimento, das suas raízes e, claro, do seu próprio gosto.

Um outro aspecto que Marcotulli recorda, é o de que nas suas aulas Ponce falava muito de Pujol e quando o fazia os seus olhos iluminavam-se cheios de reconhecimento e estima por tudo aquilo que Pujol lhe deu durante a sua vida. Mas salienta que quando Ponce referia mais frequentemente Pujol era durante as suas pausas, em momentos de tranquilidade e em que se reuniam à sua volta.

Quando ciò accadeva e ci parlava di Pujol, un silenzio assoluto scendava intorno a noi, pronti a non perderci una sola frase o un solo aneddoto di quella persona che purtroppo non avevamo avuto il piacere e l'onore di incontrare. Fra tutte le cose che ci raccontava, quella che più mi colpì fu il fatto che Pujol aveva in mente di pubblicare il 5° volume della Escuela Razonada de le Guitarra che, per una serie di ragioni abbastanza inesplicabili, non venne mai pubblicato ed ora non si sa più nemmeno dove si trovi. Sarebbe stato veramente interessante averlo potuto leggere perchè Ponce ci diceva che oltre ad esercizi e brani (come nel resto dei volumi della Escuela) vi erano appunti su considerazioni generali, sulla vita, sulla musica ecc... una sorta di testamento spirituale del Maestro! Un tesoro ormai perduto! (Marcotulli, 2012)

Personalidade

Uma das maiores qualidades de Alberto Ponce é a de conseguir fazer florescer as qualidades individuais de cada aluno, no sentido de extrair de cada um a sua “verdade interior”, fazendo-o exprimir a sua própria personalidade através da guitarra. Apesar de considerar que esta é uma qualidade que todos os “bons” professores devem possuir, Dyens considera que Ponce é um dos raros exemplos e sublinha que esta é uma capacidade pedagógica inata, estando associada naquilo que considera ser o “amor pelos outros e pela música”. Ponce tem a capacidade de encontrar a palavra-chave para fazer o aluno compreender um conceito musical, para o descomplexar ou até mesmo para o fazer reagir (Dyens, 2012; Marcotulli, 2012; Carvalhinho, 2013; Rodrigues, 2015; Campagnac, 2016; De la Puebla, 2016; Vingiano, 2016; Etinger, 2017).

A este respeito, Rodrigues salienta que para além de Ponce conseguir extrair de cada aluno o seu melhor, esta condição permite que cada um aceite o seu pior: “Aceitar limitações acaba por ser a melhor maneira de as conseguir ultrapassar através do estudo. Penso que para mim funcionou bem essa dualidade”. (Rodrigues, 2014)

Ponce amava a música e a guitarra e comunicava essa dimensão emocional da música e do instrumento aos seus alunos. Acreditava na beleza e no sentido da música e, defendia esses sentimentos através de um ensino exigente e persistente, conseguindo levar os alunos a dedicarem o seu trabalho e as suas capacidades ao serviço da música através da procura da expressividade autêntica. Era imprevisível e exigente, mas por isso imponha um enorme respeito, no entanto, tinha também um grande sentido de humor (Dyens, 2012; Marcotulli, 2012; Rodrigues, 2015; Campagnac, 2016; David, 2016; De la Puebla, 2016; Scharrón, 2016; Tsin, 2016; Etinger 2017).

Na procura da perfeição, Ponce transmitia aos alunos o receio do erro que, apesar de os motivar no sentido do desejado, podia-os levar a encarar de forma exageradamente negativa a sua *performance*. A forma de Ponce comunicar a sua paixão pela música era por um lado extremamente motivadora, mas por outro, potencialmente inibidora em alguns casos (Campagnac, 2016).

O conjunto da sua postura, como pessoa, para mim é único. A forma de manter-se fisicamente mais recolhido ao escutar os alunos (olhos semicerrados, braços cruzados em cima do peito, cabeça inclinada para frente) e de, por exemplo quando se sente admirado, olhar para eles num gesto súbito com os olhos arregalados e um ar espantado. Às vezes com um sorriso semicerrado e os olhos fechados para mostrar prazer de ouvir música ao seu gosto. Dizer “pas mal, pas mal (...)” quando alguém conseguia tocar muito bem. Transmitir a força da intenção musical através de uma pressão da mão sobre o joelho do aluno.

A pronúncia de Alberto Ponce, pouco audível e com o sotaque castelhano, leva o aluno a estar mais atento para perceber o sentido do seu discurso. Que forma original de utilizar a sua voz para despertar a atenção dos alunos! Criar um mistério à volta do que é realmente importante (...). Tal como, por vezes, na sua forma de tocar. (Campagnac, 2016)

Tsin destaca das qualidades humanas de Ponce:

(...) sa patience à pouvoir dire les même choses avec la même sincérité pendant des mois sans jamais se décourager, sa discrétion, et pour finir, je ne l'est jamais entendu dire du mal sur d'autres professeurs ou sur les écoles de guitare (attaque à droite, à gauche) (...). Alberto Ponce avait un impact énorme sur notre façon de penser la musique. Ça pouvait être déroutant, difficile, mais l'émotion qu'il arrivait à nous faire sortir de l'instrument était parfois magique. Rien ne devait servir notre égo. Rien ne devait être joué au hasard sans implication. Ce qui m'a le plus marqué c'est sa façon de nous transmettre sa sensibilité musicale, et sa connaissance. (Tsin, 2016)

Marcotulli salienta a importância de ter alguém como Ponce a seu lado.

E' importantissimo per un giovane vedere accanto qualcuno che crede nei “valori” umani e musicali i quali si riflettono nella sua vita quotidiana, nel suo profondo essere uomo ancor prima che musicista. Egli è stato e rimarrà per noi un “esempio” da seguire, una stella che ci guida nei momenti di

disorientamento; questo è uno degli insegnamenti più importanti che cerco di trasmettere in qualità di professore. (Marcotulli, 2012)

Dyens destaca ainda:

Ça voix, son accent rugueux (en français), ses Marlboro rouge, sa tendresse, sa sensibilité, ses gémissements (quand il jouait) en concert, sa fidélité, sa mauvaise foi, son exigence. Mais son *son* plus que tout. C'est cela qui est vraiment unique je crois *in fine*. C'est sa touche à la vie à la mort. (Dyens, 2012)

Som

Campagnac refere que, na perspectiva de Ponce, uma bela sonoridade é um elemento fundamental para atingir uma boa execução musical.

Na altura em que era a sua aluna, pude observar que era um aspecto muito salientado e trabalhado nas suas aulas e, que de facto, a grande maioria dos seus alunos, especialmente quando dedicados, apresentavam uma estética sonora parecida. A sua aprendizagem era às vezes de tal forma devota que os comentários de certos alunos podiam frisar a intolerância ao ouvir estéticas sonoras diferentes. (Campagnac, 2016)

Ponce transmitia essa preocupação constantemente aos seus alunos. O som era o aspecto mais importante ao qual toda a gente deveria ter a máxima atenção sempre que produzisse uma nota, a estudar ou em concerto. Muitas aulas eram passadas a *trabalhar* o formato e o tamanho das unhas para que se moldasse a melhor forma que produziria o ataque na corda (David, 2016; Etinger, 2017; Martins, 2017).

A justificação de Alberto Ponce neste aspecto sonoro explicava-se pela opinião de que o som seria o aspecto hipnótico mais importante e que melhor serviria o intérprete para transmitir a mensagem musical (David, 2016).

Para Tsin: “Alberto Ponce aimait un son particulier, le son “rond” notamment. Il aimait la douceur, et un fort ne devait jamais être agressif, il devait être “grand”, la rondeur du son participait à ce cheminement.” (Tsin, 2016) Enquanto aluna, esta era uma questão nova no seu percurso, mas Ponce dizia que era importante aprender o que ainda não se sabia, para mais tarde poder escolher.

Vingiano acrescenta: “Le son pour lui était le résultat d'un ressenti physique avec la corde.” (Vingiano, 2016)

Campagnac descreve detalhadamente a forma de Ponce obter o seu som.

A sonoridade divulgada por AP é ‘redonda’, com um volume e um timbre que criam uma dimensão bastante intimista e quase ‘escura’ em comparação com outras concepções sonoras, revelando as suas influências românticas herdadas de Francisco Tárrega através do ensino recebido por Emilio Pujol. Os baixos são muito presentes, ‘redondos’ e envolventes (enquanto para guitarristas de

outra corrente estética importa uma maior repartição do equilíbrio entre as vozes). A ausência de unha no pulsar do polegar pode até passar despercebida na sonoridade de quem está a tocar, ou pode mesmo ser útil quando não se domina suficientemente bem essa técnica para produzir um som ‘redondo’ com o polegar. A utilização do ‘peso’ sonoro corresponde ao verdadeiro peso dos dedos no seu acto de pulsar as cordas. Nesse caso, é notável a frequência com que é usada a pulsação apoiada, nomeadamente num ataque específico do anelar, oblíquo (da direita para a esquerda), reservado a notas especialmente bonitas. A pulsação simples é uma reprodução da pulsação apoiada: o gesto é o mesmo, mas sem apoio. Para produzir a suavidade sonora, a corda é tocada de forma oblíqua, como uma carícia, no entanto com peso da mão e alguma firmeza no gesto, em direcção ao interior da guitarra. O pulso mantém-se baixo, o que possibilita um maior contacto com a polpa e um maior deslizamento sobre as cordas, ajudando dessa forma na produção de uma sonoridade suave. (Campagnac, 2016)

E recorda o seguinte momento: “(...) Lembro-me de Alberto Ponce pegar numa guitarra de um aluno e de tocar com um som limpíssimo e lindíssimo, mesmo não praticando e tendo as unhas mal cuidadas.” (Campagnac, 2016)

Marcotulli (2012) refere que o som de Ponce podia ir de uma doçura extraordinária até uma agressividade devastadora dependendo das obras que interpretava. Em geral era um som *quente*, devido ao facto de tocar com as unhas muito curtas e ter os dedos muito carnudos. Marcotulli releva que Ponce foi pioneiro, no seu tempo, do som *bonito*.

Marcotulli salienta ainda a grande gama dinâmica e intensidade musical, como factores que levaram Ponce a ser uma das figuras proeminentes no cenário internacional da guitarra. “La dolcezza di tocco e di suono che si potevano riscontrare nelle opere di Pujol, contrastavano decisamente con la rudezza violenza delle opere de Ohana e cio creava sempre un interesse musicale unico!” (Marcotulli, 2012)

Dyens revela que existem determinados momentos que o fazem recordar Ponce:

Je vois son visage et j’entends sa voix lorsque j’arpège un accord avec la pulpe du pouce par exemple. Ou lorsque mon son, lors d’un récital, me fait plaisir. Lors des premières tournées de ma carrière, parfois loin de France, je l’appelais au téléphone pour lui dire « Merci car c’est grâce à vous que je suis dans ce pays aujourd’hui ». (Dyens, 2012)

Refere que o trabalho realizado por Ponce com os seus alunos ao nível do som foi de grande importância, pois considera que por volta dos anos setenta e oitenta, não existia um grande cuidado a esse nível por parte de outros professores (salvaguardando naturalmente as excepções). No entanto, nos dias de hoje, e graças à mensagem que Ponce tem passado através dos seus alunos nesse domínio, a consciência da qualidade do som está melhor espalhada no mundo da guitarra clássica (Dyens, 2012).

Dyens (2012) considera que Ponce é realmente o único a possuir um som assim, um som *redondo, doce*, mas também muito definido em todas as notas. Critica ainda alguns dos seus alunos, pois considera que estes, na tentativa de imitar o som do seu professor, que é único, acabam por se transformarem numa espécie de “caricatura” de Ponce. Aquilo que ele pretende é que cada um possua o seu som, claro está, segundo os seus ideais estéticos.

Rodrigues reforça a identidade do som de cada guitarrista.

(...) existe uma procura singular do som, não um som singular. Nesta procura adquire-se sim uma paleta muito rica de sonoridades e cores que acho mais rara noutros professores. Esta procura almeja de facto um som bastante consistente, com boa projecção, rico em termos harmónicos mas como disse anteriormente não é um som igual para todos. (Rodrigues, 2014)

Scharrón (2016) salienta que o facto de Pujol não utilizar as unhas influenciou fortemente Ponce ao nível da concepção sonora, ainda que este as utilizasse ao longo da sua carreira, numa fase inicial imitou o seu Mestre a esse respeito.

Marcelo De la Puebla descreve da seguinte forma o som de Ponce.

C'est une sonorité profonde, douce et virile à la fois. Toute la palette sonore de la guitare est explorée avec tous les procédés expressifs. Parfois d'une délicatesse presque inaudible, parfois violent, selon ce que demande la musique. Il aimait prendre comme références la sonorité du violoncelle. Ceci est frappant à une époque où, par un étrange phénomène de mode soi-disant “moderne”, le buté et le vibrato sont pratiquement éliminés et la sonorité tend à être plate, métallique et insipide. La véritable école moderne est celle de Alberto Ponce, et elle provient de Tárrega et de Pujol. (De la Puebla, 2016)

Carvalhinho (2013) refere que o som é uma das características que melhor definem a *escola* do Mestre Alberto Ponce. A exploração do timbre como recurso expressivo e de criação de paisagens sonoras é uma preocupação constante.

Yoram Zerbib (2016) salienta que a maneira de Ponce pensar a música era mais a de um maestro do que um guitarrista, daí a grande riqueza de cores que possuía, como os vários instrumentos de uma orquestra.

Nos vários contactos que estabeleceu com Alberto Ponce em sucessivas masterclasses, Paulo Vaz de Carvalho revela que o que mais o impressionou foi:

O seu peculiar tratamento do som, não como regalo dos sentidos, não enquanto fenómeno físico com dimensão estética, mas como factor expressivo incondicionalmente conjugado ou, até, subjugado à construção do sentido do texto, para o potenciar pela concordância de desenho, ou o ironizar com jogos de luz e sombra. Não me lembro de que o som de Alberto Ponce fosse inigualavelmente formoso. Recordo com mais nitidez o seu trabalho de desenho tímbrico, solidário com o desenho dinâmico e agógico, por sua vez solidário com o sentido expresso ou sugerido pelas alturas. Em Alberto Ponce,

o som é verbalizado como factor de sugestão do gesto, do traço, da distância, da luz e sombra, da temperatura, da matéria (...), da não matéria (...), numa imagística rica e culta, própria dos poetas, explicado com a humilde minúcia de processos própria dos artífices de obras-primas. (Carvalho, 2017)

Como foi possível constatar, o som foi uma das maiores preocupações que Tárrega teve em todo o seu trajecto de instrumentista e pedagogo, Pujol, seu devoto aluno, seguiu esse trabalho transmitindo aos seus alunos através das aulas e do seu método todas essas preocupações: “Il avait une obsession quasi mythique pour le son: Le son est un des éléments de la Création.” (Andia, 2010, p. 24). A maior herança de Pujol que Ponce tenta passar aos seus alunos é a qualidade do som.

Digitações

Para Dyens (2012), as digitações são a alma da partitura. Considera que 80% da qualidade da interpretação (partindo do princípio que o intérprete é bom) depende desse factor.

Para Campagnac, a interpretação depende da concepção musical da obra.

Nesse sentido, ela deve ser o incentivo, ou seja, o critério de escolha de uma digitação que permita ajudar na exactidão da reprodução do sentido musical que se quer comunicar através da interpretação. É preciso para isso conhecer muito bem as reacções do seu instrumento, nomeadamente através da observação e da experimentação, ter uma ideia do sentido musical da passagem dentro da obra para escolher a digitação certa, e procurar uma adequação técnica com as suas capacidades técnicas do momento. Essas podem ser igualmente estimuladas para conseguir realizar a digitação e do sentido musical. (...) Para Alberto Ponce, a procura e a execução das digitações passam também pela sensação de prazer através do tacto, quase sensual, sobre a corda e o instrumento, criando directamente uma ligação praticamente emocional, íntima, com a guitarra. (Campagnac, 2016)

De la Puebla (2016) destaca que Ponce ensinou cada aluno a encontrar a sua própria digitação segundo a sua personalidade, no entanto, que esta seja lógica e coerente. “Il nous a fait concevoir le doigté comme une véritable science.” (De la Puebla, 2016)

Dyens reforça a importância das digitações dizendo que de facto, estas “fazem e são o músico” (Dyens, 2012). Dá como exemplo as suas partituras para que se verifique a sua relevância, apesar de considerar que em matéria de música estas são “detalhes insignificantes” (Dyens, 2012).

Relativamente às opções de Ponce, considera que este se rege por aquelas que foram definidas por Sor, Tárrega e por fim Pujol. Diz ainda que a guitarra deve “soar música”, não “soar guitarra”. Esta é a linha condutora, a obediência, a filiação de Ponce, pela qual se regem muitos dos seus alunos e ele próprio (Dyens, 2012).

Marcotulli refere que Ponce tinha nas suas opções de digitações: “(...) un senso del fraseggio único, riusciva sempre a cogliere nel segno quando si trattava di risolvere passaggi estremamente difficili ed aveva inoltre un senso musicale innato che gli faceva fare sempre le scelte giuste!” (Marcotulli, 2012)

A concepção das digitações de Ponce vai no sentido de obter um *legato*, ou uma ideia musical sobre uma mesma corda, evitando as cordas soltas para melhor controlar o som com a mão esquerda, também fazendo uso dos *glissandos*. Ponce tinha ideias muito concretas sobre determinadas digitações em determinadas obras, no sentido de obter a sonoridade desejada (Tsin, 2016; Vingiano, 2016; Zerbib, 2016; Etinger, 2017; Martins, 2017).

Carvalhinho (2013) sublinha, como já referido anteriormente, que a procura de digitações diferentes para uma mesma passagem permite um conhecimento geográfico muito aprofundado da guitarra exigindo uma grande disponibilidade técnica, factor este que enriquece a interpretação. Acrescenta ainda que os critérios de Ponce são de vária ordem: anatomia das mãos, equilíbrio tímbrico entre as cordas e direcção do fraseado.

Quando questionado sobre se uma digitação define uma interpretação, Rodrigues diz não estar totalmente de acordo com esta afirmação, salientando que muda com frequência de digitações sem mudar os moldes interpretativos: “(...) De resto, talvez por influência do Maestro, não escrevo digitações nas partituras para não fixar algo no papel que talvez não tenha de ser tão definitivo assim e o futuro se encarregue de procurar novamente.” (Rodrigues, 2014)

Esta questão gerará sempre alguma controvérsia e será debatida ao longo dos tempos entre os guitarristas e, na base das suas decisões estará sempre o resultado do trabalho realizado tendo em conta as heranças e orientações de cada guitarrista.

Síntese

Após esta descrição, é de salientar a paixão com que Ponce se dedicava ao seu ofício. Essa paixão sentia-se em tudo o que fazia e dizia e, desde logo pela relação que tinha com a guitarra (considerava-a sua amante), era com ela que partilhava os seus sentimentos. Ponce releva a importância de que a guitarra deve unicamente servir a música, não nos servir a nós, no sentido de que não nos devemos deixar cair na tentação de nos exibirmos. Verifica-se ainda toda a admiração e agradecimento pelo seu único Mestre de uma vida. Por fim, é de referir os comentários observados nas entrevistas que, de modo geral, salientam a paixão, o respeito, a

humildade, a exigência, a sensibilidade, a intensidade, a amizade, a versatilidade e a persistência como traços identitários e qualidades que identificam a personalidade do Homem e Mestre Alberto Ponce.

II – Enquadramento teórico

3. O Som

3.1. O som e sua subjectividade

Emilio Pujol inicia o seu livro *El dilema del sonido en la guitarra* (1979) com a seguinte citação do poeta Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870): “Sobre nada se han dado tantas definiciones como sobre las cosas indefinibles.” (Bécquer *in* Pujol, 1979, p. 9)

Ao longo dos tempos muito se tem falado sobre este tema, que tem sido debatido por diversos autores como veremos mais à frente, no entanto, o consenso entre músicos e guitarristas é algo que nunca existiu pois esta é uma questão tão individual e subjectiva quanto a citação de Bécquer deixa transparecer.

Pujol menciona que o músico desde sempre procurou em livros científicos uma satisfatória definição do som, no entanto são tantas as tentativas de o definir que acabam por cair num vazio, pois, segundo Pujol, o som é algo que só ao espírito é possível compreender (Pujol, 1979).

Na procura de uma boa definição científica, os livros explicam que o som é produzido por vibrações de um corpo elástico através do qual se propagam ondas sonoras e, consideram o seu timbre, intensidade e quantidade de vibrações por segundo extremamente variáveis, no entanto, Pujol reforça a ideia de que essas definições não são satisfatórias a um músico guitarrista.

Cierto que *todo eso* debe ser; pero *algo más* también, por razón de nuestra sensibilidad consciente y que no figura en esas definiciones científicas, razonadas y frías. Un *algo más* variadísimo que abarca desde lo más trascendental para nuestro espíritu. Un *algo más* que el genio del hombre puede transformar en elemento inmaterial de un mundo maravilloso y fantástico, capaz de confortar el alma como conforta al cuerpo un rayo de sol. (Pujol, 1979, p. 10)

Assim, se considerarmos a capacidade de ouvir um som, que é tão própria de cada instrumentista, seja pelas suas vivências, pelo seu percurso académico e opções estéticas, a diversidade de apreciações é infinita e está directamente ligada à natureza física de cada um. Para Pujol, escutar é concentrar no ouvido toda a nossa sensibilidade, a qual difere de pessoa para pessoa segundo o seu temperamento, ilustração ou critério (Pujol, 1979).

Pujol releva ainda a importância que cada instrumento tem numa orquestra pela sua especificidade e variedade tímbrica no seu conjunto harmónico, no entanto, considera que nenhum desses instrumentos oferece uma tão grande variedade de timbre como os instrumentos de corda dedilhada, devido à sua diversidade de formas, tamanho, diâmetro e qualidade das cordas e a maneira de serem tocados (Pujol, 1979).

Após esta breve introdução relativamente à apreciação da qualidade do som, Pujol reforça a ideia da subjectividade deste dilema.

El timbre puede ser bueno, malo, mejor o peor, según la valorización que le dé el sentido crítico de quien lo aprecia. Como esta apreciación depende, entre mil causas, de la sensibilidad auditiva y emotiva, sugestionabilidad, educación musical e intelectual, prejuicios o fuerza de costumbre, sensatez de criterio y aun condiciones aparte, de orden general de quien lo juzga, la clasificación del timbre o del sonido, puede variar al infinito. (Pujol, 1979, p. 11)

Pujol justifica também a inexistência de uma justa apreciação do som através da ausência de cursos oficiais de guitarra quase por todo o mundo, que levou a: “que en su técnica rigiera irremediabilmente la más deplorable anarquía.” (Pujol, 1979, p. 25) Diz ainda que na maior parte das vezes a guitarra era ensinada por professores que estudaram como puderam, seguindo livremente métodos de *escuelas* defeituosas ou indicações de professores improvisados. Esta era uma situação que levava o aluno a resignar-se e sozinho procurar o melhor caminho através de tantas escolhas e dificuldades. Fruto de toda esta situação, Pujol considera natural que um critério formado nestas condições: “(...) sea susceptible de ignorar no solamente la importancia de una diferencia en la sonoridad, sino *la diferencia* misma.” (Pujol, 1979, p. 26)

No entanto, apesar de toda a subjectividade do tema, Pujol considera ser possível chegar a uma classificação predominante do som, que está directamente ligada à observação atenta por parte do público ao longo da história da guitarra dos melhores intérpretes. Esta classificação resulta ainda do surgimento dos cursos oficiais de guitarra nas escolas de música e também do aparecimento das gravações (Pujol, 1979).

3.2. Avaliação do som

Após esta breve introdução sobre a subjectividade na definição do som, irei de seguida, baseado nos livros – *El Dilema del Sonido en la Guitarra* de Emilio Pujol e *Acústica Musical* (2002) de Luís Henrique, resumir a sua explicação sobre esta temática.

Para Luís Henrique, apesar da evolução da composição musical, sobretudo no séc. XX, o som continua a ser a matéria-prima da música e simultaneamente o fundamento de toda a sua estrutura. Mas a música faz-se de sons e de silêncios, logo, podemos considerar que existem duas matérias-primas: som e silêncio (Henrique, 2002).

O silêncio na música é um elemento expressivo fundamental e neste sentido, Henrique cita Éric Émery dizendo que a importância dos silêncios na execução musical ultrapassa largamente a alternância de sons e vazios. Assim, os vazios assumem (ou deveriam assumir) uma importância fundamental em quatro ocasiões: o momento que antecede o início de uma execução musical; os espaços de tempo entre os andamentos de uma obra; os silêncios no seio de uma peça musical; o momento imediatamente a seguir ao fim da execução (Henrique, 2002).

Luís Henrique considera ainda que a palavra som tem dois significados consoante se considera como fenómeno físico ou como fenómeno psicofísico, este já referido no ponto anterior. Para haver som tem que existir uma fonte sonora. O significado físico diz respeito à fonte sonora e à propagação do som através do meio. O significado psicofísico refere-se à audição desse fenómeno, ou seja, à sensação que provoca em nós (Henrique, 2002).

É normal classificarem-se as principais características de um som em altura, intensidade e timbre. Cientificamente esta classificação não é rigorosa, porque mistura características psicológicas como a altura e o timbre, com físicas, a intensidade (Pujol, 1979; Henrique, 2002).

Relativamente ao estudo do som, Henrique refere a necessidade de distinguir características psicológicas e físicas.

O estudo e análise do som é feito por aparelhagem adequada, com a qual se realizam medições rigorosas das suas características físicas. Por outro lado, o som provoca no ouvido humano determinadas sensações auditivas, entre as quais estão as denominadas características psicológicas. Enquanto que as primeiras são expressas por um valor numérico determinado por aparelhos, sendo portanto independentes do ouvinte, as psicológicas são subjectivas e a sua apreciação varia, ou pode variar, de pessoa para pessoa. As características psicológicas também podem ser medidas, sendo essa medição o principal objectivo da psicoacústica. (Henrique, 2002, p. 169)

Ao nível das características físicas do som, estão associadas a frequência e a intensidade, ao nível das características psicológicas estão associadas a altura, a sensação de intensidade e o timbre.

Henrique define da seguinte forma a frequência e a intensidade de um som.

- Frequência – A frequência de um som é definida do mesmo modo que a frequência de qualquer movimento periódico, pelo número de ciclos por segundo. (...) os sons fundamentais usados na música têm frequências compreendidas entre aproximadamente 30 a 5000 Hz. A partir de 5000 Hz ouvimos, mas a sensação de altura dissipa-se: são silvos muito agudos em que a percepção dos intervalos musicais se torna difícil.
- Intensidade – O som propaga-se no ar por ondas esféricas e por isso só se pode falar na intensidade de um som num ponto do espaço. A intensidade com que ouvimos um som é apenas uma pequena parte da potência sonora radiada pela fonte sonora. A intensidade é medida em Watt por metro quadrado.

3.3. Variáveis do som na construção da guitarra

Assim, seguindo a terminologia adoptado por Henrique, irei neste ponto tratar o som na guitarra sob o ponto de vista de um fenómeno físico.

Relativamente à estrutura da guitarra, Henrique refere que esta é:

(...) um cordofone dedilhado com seis ordens de cordas simples de 65 cm de comprimento afinadas em: mi1 (f=82 Hz); lá1 (f=110 Hz); ré2 (f=147 Hz); Sol2 (f=196 Hz); si2 (f=247 Hz); mi3 (f=330 Hz). Habitualmente tem 19 trastos de prata niquelada ou cromoníquel cravados na escala, que permitem uma extensão de três oitavas e meia. O tampo superior (designado tampo harmónico) é feito normalmente em espruce, o tampo inferior (ou fundo) de madeiras bastante densas como pau-rosa e a escala de ébano, (...) tendo espessuras da ordem de 2.5 mm. Do lado interior de cada tampo existe um sistema de barras coladas designado travejamento. A configuração e número de barras é um dos aspectos mais importantes na qualidade sonora do instrumento e pode variar significativamente de construtor para construtor. Existem basicamente dois tipos de travejamento: em leque e cruzado. (Henrique, 2002, p. 398)

Para Luís Henrique o espaçamento dos trastos é um dos problemas críticos na construção de uma guitarra. Os trastos dividem a corda permitindo executar uma escala cromática temperada: ao passar de um trasto para o seguinte o som sobe meio-tom e à medida que se sobe em direcção à boca da guitarra o espaçamento entre eles diminui (Henrique, 2002).

Ao calcar uma corda contra o trasto, exerce-se uma pressão que provoca um ligeiro aumento da tensão na corda, por isso:

(...) quanto mais altas estiverem as cordas relativamente aos trastos, maior será o aumento de tensão. Por essa razão, as notas obtidas a partir de trastos soam ligeiramente altas quando comparadas com as cordas soltas. (...) Para compensar a mudança de tensão provocada pelas notas obtidas em trastos, a distância real entre a pestana e o cavalete é feita ligeiramente maior do que a prevista para o espaçamento dos trastos. Este aumento do comprimento é chamado compensação da corda, e pode ir de 1 a 5 mm (...). (Henrique, 2002, p. 405-406)

Relativamente à radiação sonora, Henrique refere que:

A energia radiada pela vibração da corda é insignificante porque uma corda tem uma superfície muito pequena, logo praticamente não provoca perturbação do ar circundante. É a vibração da corda que excita o cavalete e o tampo harmónico, e este por sua vez excita a massa de ar contida na cavidade da guitarra. Os sistemas que radiam energia sonora com eficácia são o tampo superior e o ar contido na cavidade, através da abertura no tampo (a boca). O tampo harmónico transmite energia para o fundo através das ilhargas e da massa de ar, a baixas frequências. A altas frequências a energia sonora é radiada essencialmente pelo tampo harmónico. (Henrique, 2002, p. 412)

Para Henrique, o travejamento é um dos aspectos mais importantes na construção de uma guitarra. Existem várias configurações possíveis de barras e o seu número pode variar de três a nove, bem como o seu comprimento. Citando Meyer, relata que dos vários sistemas de travejamento, a configuração em que as barras divergem a partir da boca é o mais adequado do ponto de vista acústico (Henrique, 2002).

Por último, sugere que o cavalete da guitarra pode influenciar a qualidade sonora do instrumento. Apresentando uma experiência que Meyer realizou no sentido de modificar e reduzir o tamanho do cavalete, conclui-se que mediante os parâmetros avaliados as melhorias eram substanciais. No entanto coloca-se a seguinte questão: será a superfície suficiente para uma colagem eficaz sobre o tampo? (Henrique, 2002).

3.4. As cordas da guitarra e as várias formas de ataque

O encordoamento típico da guitarra clássica é constituído por três cordas de nylon (as mais agudas), e por três cordas com uma base de nylon e feira metálica (Henrique, 2002).

Relativamente à corda, Henrique diz que ao excitar uma corda origina-se uma vibração que é uma combinação de vários modos próprios dessa corda. Nos cordofones dedilhados essa combinação depende do ponto de ataque e do dispositivo utilizado para pôr a corda a vibrar (Henrique, 2002).

Pujol acrescenta ainda mais três variáveis: o diâmetro da corda, tensão e a elasticidade (Pujol, 1979).

Emilio Pujol no primeiro volume do seu método – *Escuela Razonada de la Guitarra*, explica mais detalhadamente as várias maneiras de se obter o som numa mesma corda.

- Cada cuerda es susceptible de producir distintos timbres según la índole del cuerpo que la impulsa la parte de ella donde se efectúa la impulsión y la dirección que se dé a la misma.

- Los dedos pueden atacar la cuerda con uñas o sin ellas. Cada uno de estos procedimientos obtiene de un mismo instrumento y de una misma cuerda distinta sonoridad.
- Cualquiera de estos sistemas logrará un timbre distinto de las cuerdas, según sean pulsadas en el centro o en cualquier punto intermedio entre este y sus extremos.
- Y esta variedad de timbres cambiará todavía si el dedo la impulsa en dirección perpendicular u oblicua, hacia dentro o hacia fuera de la caja armónica y según se ala calidad de impulsión dada por los dedos. (Pujol, 1956, p. 72-73)

No segundo ponto Pujol já se refere à questão que mais influencia a qualidade do som, utilização ou não das unhas, Luís Henrique descreve as suas diferenças (esta problemática, pela sua importância, será tratada detalhadamente mais à frente).

Na guitarra o ataque é feito essencialmente de duas maneiras: com a unha ou com a polpa do dedo. Os dois tipos de ataque originam configurações diferentes da dobra da corda. Com a unha a dobra da corda é bem definida pelas arestas da unha e origina um som de espectro bastante mais extenso. (...) Com a polpa do dedo a dobra da corda adquire uma forma arredondada e o espectro do som resultante é menos extenso (Jansson, 1983^a). As diferenças referidas são ainda acentuadas pelo facto de o movimento de soltar a corda ser mais rápido com a unha do que com a polpa do dedo. (Henrique, 2002, p. 401)

Ao tocarmos a corda com a unha e por esta ser um corpo duro e de espessura e consistência diversas, produziremos um som brilhante de timbre penetrante e um pouco metálico ainda que de amplitude escassa. Um som produzido com a polpa, sendo um corpo mais mole que a unha, sensível e de maior espessura e amplitude, produzirá um timbre distinto de maior volume, suavidade, plenitude e pureza. Pujol refere que o que caracteriza as diferentes maneiras de atacar a corda é a quantidade e intensidade de harmónicos superiores que acompanham o som fundamental (Pujol, 1979).

Al pulsar una cuerda, el dedo la separa de su posición de reposo desde un extremo al otro de su longitud antes de abandonarla. Una discontinuidad se produce solamente en la abertura más o menos dilatada del ángulo que ofrece en el sitio preciso donde ha sido impulsada por el dedo. Este ángulo es más agudo si la cuerda se ataca con la uña que cuando es atacada con la yema del dedo. (Pujol, 1979, p. 28)

Relativamente aos harmónicos, Pujol explica que no caso em que se toca com a unha o som é mais penetrante e produz uma grande quantidade de harmónicos superiores provocando um timbre mais metálico, no caso de a corda ser tocada sem unha as vibrações são menos agudas e o timbre é menos brilhante, mais suave e sonoro. Ainda que em ambos os casos o som fundamental seja o mais intenso, à medida que se endurece o corpo que ataca a corda os harmónicos vão-se sobrepondo ao som fundamental (Pujol, 1979).

“De ahí el sentido de vaciedad del sonido con la uña (enemiga del sonido fundamental y protectora de los sonidos auxiliares), en oposición al sonido lleno y puro de la sonoridad producida por la yema del dedo, totalmente favorable a aquél en perjuicio de los otros.” (Pujol, 1979, p. 29)

Pujol refere ainda que as mudanças de timbre numa mesma corda e o mesmo tipo de pulsação está igualmente relacionado com a teoría dos harmónicos naturais.

“El sonido más puro, lo da la pulsación en la mitad de la cuerda, donde se forma el nodo de su primer armónico y es tanto más vacío y gangoso cuanto más se separa de este punto hacia sus extremidades.” (*ibidem*)

A tensão da corda, como foi referido anteriormente, vai também implicar diferenças no som obtido, pois uma corda mais tensa oferece maior resistência à deformação e quando é afastada a dobra fica arredondada (efeito semelhante à execução com a polpa do dedo). Se a corda é menos tensa, a resistência é menor e a deformação e a dobra será menor (Henrique, 2002).

Por último, o material das cordas também influencia o timbre.

Las cuerdas muy tirantes no dan armónicos muy elevados por razón de la inflexión alternativa en pequeñas divisiones de su longitud total. Las cuerdas de tripa son más ligeras y de elasticidad menos perfecta que las cuerdas recubiertas de metal; de ahí que la sonoridad de aquéllas sea de menos duración que la de estas últimas sobre todo en los armónicos naturales y en los sonidos auxiliares más agudos. (Pujol, 1979, p. 29)

Pujol acrescenta ainda que o que se deve valorizar num instrumento não é só a sua potência sonora, mas também a beleza dos sons. E esta beleza é não só variável de instrumento para instrumento mas também pelo intérprete que o toca. Considera que duas guitarras com cordas iguais tocadas pela mesma mão e no mesmo ponto da corda, produzirão sons diferentes, o mesmo acontece quando o mesmo instrumento é tocado por duas mãos diferentes (Pujol, 1979).

É também de referir que a execução com a unha não implica que a polpa não toque na corda, este ataque pode ser obtido deslizando pela corda a polpa e logo de seguida a unha, ou até mesmo em simultâneo, dependendo também do tamanho da unha. Movendo mais ou menos a posição da mão direita, o guitarrista pode controlar a quantidade de polpa e unha que passa pela corda.

Independentemente de se utilizar a unha ou a polpa do dedo, na guitarra existem dois tipos de ataque – apoiado ou simples. No ataque apoiado o dedo dedilha a corda ficando apoiado na

corda adjacente; no ataque simples o dedo dedilha a corda numa direcção oblíqua relativamente à corda de modo a não tocar na corda adjacente após o ataque (Henrique, 2002).

Para Henrique, a direcção do ataque referida anteriormente influencia a resposta da guitarra.

Quando a corda é dedilhada perpendicularmente ao cavalete o som é bastante intenso mas extingue-se rapidamente; quando o ataque é paralelo ao cavalete o som dura muito mais mas é muito menos intenso. Estas duas situações são casos extremos porque na realidade a corda habitualmente é atacada num pequeno ângulo em direcção ao tampo. (...) O som da guitarra pode portanto ser visto como a combinação de duas componentes: uma referente ao ataque perpendicular ao tampo, e a outra ao ataque paralelo ao tampo. (Henrique, 2002, p. 404)

3.5. O vibrato

Outro aspecto que está associado à qualidade do som é o vibrato, no entanto, apesar de utilizado por todos os guitarristas, é um tema pouco trabalhado nas aulas de guitarra fazendo com que muitas vezes seja utilizado intuitivamente como refere Antonio de Contreras no seu livro *La técnica de David Russel* (2004).

El vibrato es uno de los principales efectos expresivos de la guitarra, sin embargo, la mayoría de los guitarristas lo realiza de forma intuitiva, y no es frecuente encontrar en los métodos un estudio sistemático de como practicarlo. Particularmente me he dedicado mucho a su estudio, tal vez por mi formación inicial como violinista. (Contreras, 1998, p. 31)

Também Barceló manifesta essa mesma opinião e, no seu livro *La Digitación Guitarrística* (1995), dá uma explicação mais técnica da sua utilização.

Se ha dicho que el vibrato es el perfume del sonido, pero es un efecto al cual los estudiantes de guitarra dan a veces poca importancia, a pesar de ser un recurso expresivo muy interesante. En la guitarra se usa principalmente para enriquecer y prolongar un sonido. Se produce cuando variamos la tensión de una cuerda continuada y repetidamente, como consecuencia también varía la altura del sonido. Esta variación de tensión se puede lograr “tirando” de la cuerda hacia el puente y la pala alternadamente, consiguiendo variar la entonación hacia abajo y hacia arriba respectivamente y entonces lo llamamos vibrato longitudinal, ya que el estiramiento se realiza en un sentido u otro a lo largo de la cuerda. También se puede conseguir tirando de la cuerda en dirección perpendicular a ésta en un solo sentido, produciéndose así el vibrato transversal (muy utilizado en música popular); con este tipo de vibrato la altura del sonido se ve afectada solamente en forma ascendente – ya que después de cada estiramiento la cuerda vuelve a su tensión normal. (Barceló, 1995, p. 34)

Apesar destes dois relatos de que o vibrato é um recurso pouco trabalhado nas aulas e pouco descrito em métodos de guitarra, podemos encontrar nos métodos de Dionisio Aguado e de Pascual Roch, a forma de se utilizar esse recurso na guitarra.

La mano izquierda puede prolongar el sonido por medio del trémulo. Si después de pisada una cuerda con la fuerza debida, se pulsa, é inmediatamente

el dedo que la pisa se menea de un lado á otro sobre el punto en que él apoya co la punta, entonces se prolonga la vibracion de la cuerda, y de consiguiente el sonido; pero és necesario mover el dedo al instante que la cuerda ha sido pulsada, para aprovechar las primeras vibraciones, que son las mas grandes, manteniendo por lo menos el mismo grado la fuerza sobre la cuerda. Estos movimientos no se han de hacer demasiado vivos, ni si ha de interesar en ellos el brazo izquierdo, sino solo la muñeca. Algunos ejecutan el trémulo separando el dedo pulgar del mango, tengo por conveniente no separarle, para templar mejor la fuerza de la presion. (Aguado, 1843, p. 49)

Si inmediatamente despues de pulsadas una o varias notas, el dedo o dedos que las pisan se mueven de un lado para outro apoyándose solo en sus puntas, sin que intervenga el brazo, se prolongan las vibraciones. El dedo pulgar no debe soltar el mango, error en que generalmente se incurre cuando de prolongar los sonidos se trata. (Roch, 1922, p. 72)

Também Pujol, no terceiro volume do seu método, dedica a Lição nº 113 exclusivamente a este tema deixando uma boa base de conselhos para que professor e aluno possam trabalhar. Refere ainda que em algumas tablaturas antigas para guitarra, já se assinalavam com sinais especiais as notas que deviam ser vibradas (Pujol, 1954).

Nessa lição descreve quais os procedimentos para realizar o vibrato:

- La mano izquierda puede contribuir a la prolongación (más o menos limitada) del sonido de una o varias notas y darles mayor intensidad por medio del vibrato. Teniendo un dedo en actitud de pisar una cuerda cualquiera en un traste dado, por ejemplo el dedo 2 en la prima traste quinto (La), si se da un impulso de izquierda a derecha a este dedo sin disminuir la presión que ejerce sobre la cuerda y en el mismo traste, el sonido se prolongará por mínimas ondulaciones. (Pujol, 1954, p. 89)
- Para rezlizarlo como es debido hay que agitar el dedo en el preciso momento en que ha sido pulsada la cuerda, aprovechando las primeras vibraciones (las más intensas), sin dejar por eso de mentener el mismo grado de fuerza que en la primera impulsión. Estos movimientos no deben ser demasiado vivos ni extenderse más allá de la muñeca (...). (*ibidem*)
- (...) Es necesario apoyar sobre la cuerda la última falange del dedo que ha de producir el vibrato teniendo en cuenta que la inercia propia de la mano sostiene y prolonga las vibraciones mejor que la fuerza excesiva que se pretendería dar por medio del brazo. (*ibidem*)
- El vibrato puede obtenerse en cada cuerda y en cada traste, pero, en la región sobre-aguda, como la extensión de la cuerda es reducida y menor al diámetro de las vibraciones, el efecto del vibrato resulta menos perceptible. (*ibidem*)
- Debiéndose el vibrato a movimientos oscilatorios de la mano, no podrá vibrase la nota pisada por un dedo determinado, cuando otro u otros dedos estén en actitud de pisar. En cambio, podrán vibrarse dos o más notas a un mismo tiempo, siempre que la mano no se encuentre inmovilizada por la ceja. (*ibidem*, p. 90)

- El efecto expresivo del vibrato que tanto anima la ejecución del guitarrista, debe ser usado oportunamente y con moderación si se quiere evitar el amaneramiento y el mal gusto. (*ibidem*, p. 90)
- (...) En la escritura actual no se indican, dejándolas libremente al sentido interpretativo del ejecutante. En general, se vibran siempre que es posible, las notas que pertenecen a melodías cantábiles, sobre todo si encierran conceptos expresivos de sensibilidad o emoción. (*ibidem*, p. 90)

3.6. A cor do som

Falar da cor do som é algo sempre muito subjectivo, mas a cada passo ouvimos referências a esse respeito quando falamos da qualidade do som de determinado guitarrista. É um conceito sempre difícil de se exprimir por palavras e que será sempre avaliado pelo ouvinte, contudo, são vários os autores que se referem à variedade da cor do som de determinado guitarrista para comentar as suas interpretações.

De seguida são apresentados exemplos de comentários à cor do som⁴⁴.

- Si haces un dibujo malo y encima le pones colores chillones, el resultado será un desastre. Si haces un dibujo bueno (frasear correctamente) y puedes ponerle algún color (recurso tímbrico) tan sutil que casi no nos damos cuenta, mejor aún. Pero tampoco es cuestión de estropear un buen dibujo con colores desacertados (efectos tímbricos mal trabajados o descuidados). (Contreras, 1998, p. 50)
- Para conseguir esos “*colores sutiles*”, más que buscar tópicos entre los guitarristas, podemos aprender escuchando atentamente buenas piezas orquestales. (*ibidem*)
- The guitar is beautiful for the exploitation of timbre and color. The string bending effects are pretty. And each of the strings seems to have its own personality. Also, the pitch range is so wide. You get a quasi-bass with the low E and the harmonics can take you up very high. The musical space that the guitar encompasses is quite vast. (Crumb *in* Tosone, 2000, p. 123)
- In phraseology, in tone, in rhythmic and in color he is a champion in the art of communication. (Guitar news, 1961, *in* Wade, 2008, p. 66)
- In the Adagio, Bream was praised for his “beautiful harp-like sounds under the opening cor anglais phrase, and the range of his colors in the cadenza is astonishing”. (Salter *in* Wade, 2008, p. 97)
- I think one reason for that may be that the music, although in variation form, is often by temperament rather fragmentary and I had to characterize each

⁴⁴ Seguindo a gíria dos guitarristas.

fragment and in order to do so I probably used more vibrato and variations of color than I would normally use. (Bream *in* Wade, 2008, p. 110)

- After the interval it was Sor – Largo Op. 7, Minuet Op. 25 and Variations Op. 9, played with classical elegance, the essence of Sor's era, when the guitar was a serene voice imitating orchestral colors. (Wade, 2008, p. 164)
- (...) in His method of 1830 has much to say about the use of tone color on the guitar and even discusses how to imitate the various orchestral instruments (a propósito do método de Sor). (Books LLC, 2010, p. 44)

Outra das referências que é normal fazer-se relativamente ao som da guitarra é a sua capacidade de imitar a voz humana.

- Il est important de poser la guitare contre son coeur afin de mieux l'entendre chanter. (Segovia *in* Mourat, 1990, p. 71)
- (...) her perfect sense of rhythm showed to best advantage in the Spanish pieces, while her wide range of tone colors gave a beauty hitherto unknown to familiar pieces. In many passages she imparted a vox humana quality to the bass strings which was a sheer delight to hear (...). (BMG, 1953, *in* Wade, 2008, p. 32-33)
- In a Cantabile by C. P. E. Bach the guitar seemed transformed into a human voice, so smooth and expressive was the melody line (...). (BMG, 1953, *in* Wade, 2008, p.4 1)

Antonio de Contreras, no seu já referido manual de conselhos técnicos para guitarristas, descreve ainda alguns cuidados a ter relativamente ao som relevando a sua importância na interpretação.

- Acentuar notas con calidad y redondez de sonido, más que con simplemente aumentar el volumen. (Contreras, 1998, p. 47)
- Para los bordones en las posiciones I a IV conviene acercar un poco la mano al puente, dando un timbre un poco más metálico, pero más eficaz. (*ibidem*, p. 51)
- Para las cuerdas al aire o primeras posiciones es más adecuado un sonido más abierto (menos ángulo), para las posiciones superiores un sonido cerrado (más redondo, más ángulo). (*ibidem*, p. 52)
- Cuando cambia la armonía: pensar en una emoción (enfado, alegre, triste, seductor). (*ibidem*, p. 63)

3.7. Utilização ou não das unhas (retrospectiva histórica)

Apesar de este tema já ter sido sugerido anteriormente como aquele que mais influencia a qualidade do som e ser uma questão que ainda é colocada nos dias de hoje, tem sido comentada durante toda a história da música. Pujol reforça essa ideia e relata que já na

Antiguidade Grega se faziam referências às diferentes formas de pulsar a corda e que as suas preferências oscilavam entre o som produzido através da utilização da polpa dos dedos e o som produzido por um plectro (Pujol, 1979).

São vários os exemplos que Pujol apresenta no seu livro, sendo que o som produzido com a polpa era o mais apreciado.

- Plutarco; “Apothegmi Laconici”
Sin embargo, las cuerdas pulsadas con los dedos producen un sonido bastante más delicado y agradable. (Pujol, 1979, p. 13)
- Ateneo; (faland de Epígono)
(...) fué uno de los grandes maestros de la música; pulsaba las cuerdas con los dedos, sin plectro. (*ibidem*)
- Virgilio; “Eneida” (Libro VI, v. 647)
Allí danzan también en círculos, entonando un canto festivo; el bardo Traciano con sus adornos largos y flotantes, acompaña el rítmico canto con su citara de siete cuerdas pulsando ya con los dedos, ya con un plectro de marfil. (*ibidem*)
- Tribulo; (Libro III)
(...) y acompañándose en la citara y pulsando las cuerdas con un plectro de marfil cantó una alegre melodía con voz sonora y bien timbrada; mas después, pulsando dulcemente las cuerdas con los dedos, canto estas palabras tristes (...). (*ibidem*)

Também durante a Idade Média (séc. V-XV) existiu este *dilema* relativamente à utilização ou não das unhas, no entanto, segundo Pujol, também neste período a utilização da polpa assumia uma maior preponderância entre os instrumentistas.

- Fuenllana; “Orphenica Lyra”
El herir con las uñas es imperfección (...). Los que redoblan con la uña hallarán facilidad en lo que hicieren pero no perfección. (Pujol, 1979, p. 14)
- Vincenzo Galilei; “Diálogo” (referindo-se aos instrumentos de cordas metálicas)
(...) ofenden grandemente el oído; no sólo por ser sus cuerdas de tal condición, sino por el objeto duro, como es la púa, con que son puestas en vibración. Prefiere francamente los instrumentos con cuerdas de tripa como son el laud, la guitarra o la viola, cuya sonoridad es producida por el contacto directo de los dedos o del arco. (*ibidem*)

No séc. XVII, a preferência, nomeadamente entre os alaudistas, continua a ser a de pulsar as cordas com a polpa, situação que se manifesta ainda hoje. Pujol refere-se ao tratado de Thomas Mace – “*The Music’s Monument*”, para corroborar esta sua afirmação.

Adviértase que las cuerdas no deberán ser atacadas con las uñas, como algunos hacen, pretendiendo que esta es la mejor manera de pulsar; yo no lo creo así, por razón de que la uña, no puede obtener del laud un sonido tan puro como el que puede producir la parte blanda y carnosa de la extremidad del dedo. Confieso que acompañado de otros instrumentos puede resultar bastante bien,

queda perdida en el conjunto; pero solo, nunca he podido lograr un resultado tan satisfactorio de las uñas como de las yemas de los dedos. (Pujol, 1979, p. 15)

É de salientar que apesar desta controvérsia, Pujol relata que em todos os tratados escritos até ao fim do séc. XVIII, não era manifestada qualquer tipo de explicações sobre a forma de executar com as unhas, nem as preferências relativamente à sonoridade, deixando transparecer alguma anarquia relativamente ao tema. Foi só após o aparecimento da guitarra com seis cordas simples que estas tendências se manifestaram categoricamente.

De seguida são apresentados vários exemplos de autores que referem a forma como se devia obter o som no período clássico e primeiro romantismo (ca. 1780-ca. 1840), recolhidos num artigo apresentado pelo guitarrista Mário Carreira no Performa'09 na Universidade de Aveiro – *Da execução com a polpa na viola francesa: Os Mestres tangedores do séc. XIX.*

- Giacomo Merchi, *Traité des agréments de la musique* (...). Paris, 1777.
Procurai não tocar com as unhas; produzem sons secos e sem graça (...). (Carreira, 2009)

- Simon Molitor, *Grosse Sonate für die Guitare allein* (...). 7tes Werk, Wien, Artaria und Comp. 1806 PN 1856, p. 22, “Ton der Guitare”:

O mais hábil dos executantes, cuja mão não está treinada para tocar nas cordas com uma determinada força e que dirige a sua atenção mais para o sacar dos sons do que para a tão necessária harmonia na distribuição da força dos mesmos, só pode, por mais proficiente que seja, ser admirado; mas para merecer a aclamação geral pelos tempos fora, há que saber aliar no recital um som suave e totalmente redondo, ao bom gosto.

Um dos erros fundamentais que ainda hoje vemos em tangedores de viola, nomeadamente naqueles que gozam de alguma reputação, é o facto de tocarem com as unhas. Muitos queixam-se de haver falta de bons instrumentos, quando aquele que têm em mãos não poderia ser melhor. Outros estão insatisfeitos com o encordoamento, muito embora a razão para a sua sonoridade deficiente resida no facto de tocarem com as unhas, em lugar de o fazerem com a polpa dos dedos. Esta é a causa pela qual tantos violistas sacam, mesmo da melhor viola, um som áspero e desagradável, que frequentemente mais se assemelha a um saltério. Raramente a razão para a má sonoridade se deve à construção do instrumento. (*ibidem*)

- Dionisio Aguado, *Méthode Complète pour la Guitare* (...). Traduite en Français par F. de Fossa, Paris, chez L’auteur, 1826, Chapitres II, V pp.3-5, 83:
Deverá tocar-se com as unhas? Os violistas não estão de acordo sobre esta questão. Quanto a mim sou pela afirmativa porque julgo ser este o modo de obter um maior volume e beleza sonoras. Mas exijo as condições seguintes: as unhas deverão ser flexíveis, isto é nem demasiado duras nem demasiado moles; deve-se atacar a corda obliquamente, esticando o dedo de maneira compatível com a força a empregar e tendo o cuidado de fazer sentir a unha na corda, depois de a ter beliscado anteriormente com a polpa (é devido a esta falta de preocupação que há tão poucos executantes com boa sonoridade); as unhas deverão ser de tamanho proporcional: muito grandes impedem a agilidade e

muito pequenas, o ataque torna-se impreciso porque a 2ª condição foi mal observada.

Acredito que muita gente continue a tocar sem unhas. Nesse caso recomendo que tenham o cuidado de antecipar a ponta do dedo na corda (...).

Um traço ondulado na posição vertical diante dos acordes, significa que o dedo polegar da mão direita deverá deslizar sobre as cordas num movimento breve, no sentido do grave ao agudo do acorde (...). É mais fácil realizá-lo com sucesso quando se toca sem unhas. (*ibidem*)

- Fernando Sor, *Méthode pour la Guitare*, Paris, L'auteur, 1830. Première partie, *Qualité du son*, pp.21-22.
Uma vez que o oboé tem uma sonoridade naturalmente nasalada, não somente ataco a corda o mais perto possível do cavalete, como encurvo os meus dedos, empregando o pouco de unha que me resta para tocar: este é o único caso em que creio ter-me servido da unha sem inconveniente. Nunca ouvi na minha vida um violista que tocasse de modo suportável com as unhas: eles não podem tocar com muita expressão relativamente à qualidade do som, os pianos nunca podem ser *Cantables* nem os fortes suficientemente cheios; o produto dessa execução é relativamente à minha, o que o cravo era relativamente ao Pianoforte: os pianos eram sempre tinidos e nos fortes, ouvia-se mais o ruído das teclas que propriamente o som das cordas. (*ibidem*)
- Dionisio Aguado, *Nuevo Método*, Madrid, 1843, pp.6-7, capit. VII: *Condiciones relativas al tocador y al lugar donde se toca. Pulsación con las yemas y las uñas*.
A mão direita pode atacar as cordas com a polpa dos dedos unicamente, ou, primeiro com a polpa e depois com a parte da unha que sobressai da ponta do dedo (...). Eu sempre me servi das unhas em todos os dedos da mão direita, mas desde que ouvi o meu amigo Sor, decidi prescindir da unha do dedo polegar (...). (*ibidem*)
- Matteo Carcassi, *Methodo de violão*, (Coleção do autor, s.d. c. 1850). 1ª Parte, *Maneira de ferir as cordas*, p.8:
Para obter um som cheio e ao mesmo tempo agradável, é preciso ferir um pouco forte, mas sem ruído, com a extremidade dos dedos, evitando o contacto das unhas com as cordas, as quais devem ser feridas um pouco de esguelha. (*ibidem*)
- J. Meissonnier, *Méthode Complète pour la Guitare* (...). 3ème edition, Paris, E. Gèrard et Cie. (PN J. M. 145), 1867:
Ataca-se a corda com a ponta dos dedos (...). Deve evitar-se o contacto das unhas nas cordas. (*ibidem*)
- Antonio Cano, *Método Completo de Guitarra*, s.d. ca. 1868, p. 25:
Não afirmarei por princípio que se deva tocar com as unhas (...). (*ibidem*)
- Herbert J. Ellis, *Thorough School for the Guitar*, London, John Alvey Turner, (1898): *Manner of Playing*, pp. 11-12:
Para produzir um som cheio e doce, as cordas devem ser beliscadas com uma força considerável, com a ponta dos dedos. Conservai as unhas curtas, de modo que estas nunca intervenham sobre as cordas. (*ibidem*)

- Carlo Palladino, *Metodo Moderno per Chitarra*, Firenze/Milano, 1959, pp. 12-13:

A pergunta: è preferível tocar com ou sem unhas? Não só é aquela que o aluno faz mais frequentemente ao seu professor, como também um grande argumento entre os concertistas. Examinando a questão à luz dos critérios pedagógicos actuais, talvez se possa afirmar que no que respeita à viola, o problema é alvo de alguma confusão. Aqui bastará mencionar que os dois modos de tocar não são tão diferentes como muitos afirmam, pois é atributo do executante saber tirar partido da sua pulsação, seja esta cristalina ou suave, como se de facto tocasse ora com unhas, ora com polpa, uma vez que estes efeitos não dependem senão do completo domínio do artista no emprego dos recursos técnicos e da sua relação com o instrumento.

A este respeito, salientamos a importância que a pulsação deverá exercer na forma como se mantêm as pontas dos dedos:

-O aluno que tenha as unhas muito frágeis, quebrando-se com facilidade ou irregulares, deverá optar sem hesitações pela execução com a polpa.

-O aluno que tenha as unhas robustas, crescendo linearmente, poderá tocar com as unhas. Para conseguir um som cheio e claro, é necessário manter a extremidade da unha bem polida e uniforme, mantendo a curvatura de um extremo ao outro do dedo.” (*ibidem*)

- David Russel, *Classical Technique in, A Guide for Students and Teachers*, Oxford University Press, 1988, p. 146: The right hand:

A grande maioria dos guitarristas hoje em dia toca com as unhas (...).

É certamente possível tocar sem unhas, aplicando os mesmos princípios de execução. (*ibidem*)

- Luis Henrique, *Acústica Musical*, Fundação Caluste Gulbenkian, Lisboa, 2001, pp. 401-403- Influência do ataque; Guitarra com unhas ou sem unhas?

A execução unicamente com a polpa do dedo não faz sentido para a maioria dos guitarristas. No entanto, existem defensores dessa técnica que consideram haver razões históricas para esse tipo de execução.

As opiniões de Sor, Tárrega e Pujol, nomes de indiscutível importância para a guitarra, assim como a de Russel, destacado guitarrista da actualidade, mostram claramente que tocar guitarra sem unhas é uma outra possibilidade também válida de abordar o instrumento. (*ibidem*)

Após esta recolha Carreira conclui que, o problema do som preocupou igualmente os tangedores do séc. XVI e séc. XVII, havendo uma clara preferência pela unha nos tratados para viola de seis ordens de Ferandiere, Moretti ou Abreu, ao passo que o ataque com a polpa foi arduamente defendido no século seguinte, quando o instrumento, transformado ou concebido de raiz, passa a ser tocado preferencialmente em cinco ou seis ordens simples. Acrescenta ainda que, os pontos de vista de Molitor, Aguado e Sor, unânimes nas suas declarações, sugerem que a execução com unhas apresentava no seu tempo, muitas deficiências (Carreira, 2009).

De salientar, que com a excepção de Aguado, todas as citações até ao final do séc. XIX defendem a utilização exclusiva da polpa, se bem que nessa altura já houvesse outros guitarristas que utilizavam as unhas, como foi o caso de Julián Arcas e de Francisco Tárrega até certa fase da sua vida.

Daniela Polcher descreve claramente esta divisão de opiniões no seu trabalho sobre o método de Pujol, sugerindo que a utilização das unhas estava directamente ligada à virtuosidade dos guitarristas.

L'esthétique du son diffère chez les uns et les autres: Carulli, Aguado et Giuliani recommandent l'usage des ongles pour obtenir un jeu brillant et une vitesse adaptée à un répertoire virtuose. Sor, Carcassi ou Messonnier prônent l'utilisation de la pulpe des doigts plus à même selon eux, d'exprimer le sens musical de leurs oeuvres. Tárrega rejoindra au fil des ans cette idée de pureté du son produit uniquement par la pulpe et après lui, certains disciples dont Pujol. (Polcher, 1999)

Aguado e Sor foram contemporâneos e cruzaram-se algumas vezes ao longo das suas vidas. Apesar de terem ideias distintas a respeito da utilização das unhas, as seguintes citações levam-nos a concluir que existia um enorme respeito entre os dois. Pujol descreve o seguinte relato de Sor relativamente a Aguado.

Era preciso que la técnica de Aguado poseyese las excelentes cualidades que posee – dice Sor – para poder perdonarle el empleo de las uñas. Desde luego, él mismo hubiera renunciado a ellas si no hubiese logrado tanta agilidad, ni se encontrase en un período de la vida en que es difícil luchar contra la acción acostumbrada de los dedos. Tan pronto oyó Aguado algunas de mis obras las estudió, pidiéndome consejo sobre su interpretación; pero, demasiado joven yo entonces para permitirme el derecho de corregir a un maestro de su celebridad, me atreví solamente a insinuarle la desventaja de las uñas especialmente para mi música, concebida en una espiritualidad distinta a la que generalmente se inspiraban los guitarristas de entonces. Al cabo de unos cuantos años volvimos a encontrarnos y me confesó personalmente que, si fuese a recomenzar, tocaría sin uñas. (Sor *in* Pujol, 1979, p. 16)

No entanto, para Pujol, esta última frase de Sor vem em sentido oposto ao das afirmações que Aguado profere na última edição do seu método, demonstrando ainda assim uma grande admiração por Sor.

Yo siempre había usado de ellas (las uñas) en todos los dedos de que me sirvo para pulsar; pero, luego que escuché a mi amigo Sor, me decidí a no usarla en el dedo pulgar. Y estoy muy contento de haberlo hecho, porque la pulsación de la yema de este dedo, cuando no pulsa paralelamente a la cuerda, produce sonidos enérgicos y gratos que es lo que conviene a la parte del bajo que regularmente se ejecuta en los bordones; en los demás dedos las conservo. (...) Considero preferible tocar con uña, para sacar de las cuerdas de la guitarra un sonido que no se asemeje al de ningún otro instrumento. A mi entender la guitarra tiene un carácter particular; es dulce, armoniosa, melancólica; algunas veces llega a ser majestuosa, aunque no admite la grandiosidad del arpa ni del piano; pero en

cambio ofrece gracias muy delicadas y sus sonidos son susceptibles de tales modificaciones y combinaciones, que la hacen parecer un instrumento misterioso, prestándose muy bien al canto y a la expresión. (Aguado *in* Pujol, 1979, p. 17)

Percebe-se com este relato que Aguado era sem dúvida um acérrimo defensor da utilização das unhas e, por isso, prossegue a elaboração deste ponto do seu método com uma detalhada explicação de como se deve utilizar as unhas.

Para producir estos efectos prefiero tocar con uñas; porque, bien usadas, el sonido que resulta es limpio, metálico y dulce; pero es necesario entender que no con ellas solas se pulsan las cuerdas, porque no hay duda que entonces el sonido sería poco agradable. Se toca primeramente la cuerda con la yema por la parte de ella que cae hacia el dedo pulgar; teniendo el dedo algo tendido (no encorvado como cuando se toca con la yema) y enseguida se desliza la cuerda por la uña. Estas uñas no deben ser de calidad muy dura; se han de cortar de manera que formen una figura oval y han de sobresalir poco de la superficie de la yema, pues siendo muy largas entorpecen la agilidad, porque tarda mucho tiempo la cuerda en salir de la uña y también hay el inconveniente de ofrecer menos seguridad en la pulsación; con ellas se ejecutan las *volatas* muy de prisa y con mucha claridad. (Aguado *in* Pujol, 1979, p. 17-18)

Pujol considera que a opção de Sor se deve: “A la idealidad clásica de sus Sonatas, Fantasias, Estudios y Minuetos, conviene la sonoridad sin uñas, más identificada con la música de cámara.” (Pujol, 1979, p. 19) Relativamente a Aguado, sugere que este viveu cativo da sua guitarra: “encerrado en el pequeño mundo de su caja sonora, ajeno a toda expresión musical extraña.” (*ibidem*, p. 20)

A possibilidade de a guitarra poder ser tocada com ou sem unhas é um aspecto que a distingue de todos os outros instrumentos. Se a este aspecto lhe adicionamos as diferenças físicas que existem entre os guitarristas, nomeadamente o tamanho e forma da unha, distância entre a unha e a carne do dedo, tamanho do dedo, da mão, entre outros, verificamos que o resultado sonoro final pode ser bem diverso. Pujol reforça esta ideia dizendo que o timbre da corda muda sensivelmente segundo o procedimento utilizado e, como não é possível com os mesmos dedos utilizar os dois procedimentos, cabe ao guitarrista adoptar um dos dois: aí está o dilema (Pujol, 1979).

Cada guitarrista refleja en el sonido que obtiene de su instrumento, algo que le es personal y que depende en parte de su propia sensibilidad y de la configuración de sus dedos. Su primer cuidado deberá ser pues, el de procurar obtener desde el primer momento, la mejor calidad y mayor cantidad de sonido posibles, teniendo en cuenta que solo una práctica asidua logra establecer en los dedos, el equilibrio de tacto y consistencia que lo depuran, afirman y particularizan. La pulsación ha de ser para el ejecutante, la expresión fiel de su sensibilidad y de su temperamento. (Pujol, 1952, p. 16)

Eduardo Fernández também se referiu a esta problemática no seu livro – *An Investigation Into Becoming a Guitarist* (2008), tentando clarificar o que se passou ao longo da história da guitarra relativamente à utilização ou não das unhas.

The old debate between champions of nails or fingertips, a matter of considerable debate a generation or two ago, seems to have been settled now. There is a basic consensus among musicologists and performers that the instruments that came before the modern guitar (including the guitar of the early 19th-century) were not played with the nails, with a few exceptions such as the theorbo. In Sor's time, preferences were beginning to change, in his *Méthode* there is a passionate defense of the use of the fingertips alone. It's clearly defensive tone seems to indicate that is opinion was in the minority. The two schools coexisted until quite recently. Nowadays, at least for performers on modern instruments, the use of fingernails has become almost universal; and there are very good arguments for their use, even for 19th-century works. Players of historical instruments generally use the fingertips. As this book refers to the guitar of today, we take nail stroke for granted. This does not mean that only nails should be used, but that they participate in the production of sound. (Fernández, 2008, p. 16)

Apesar de todas estas divergências ao nível da utilização das unhas, segundo Wade, a sua utilização quase universal, como refere Fernández, deve-se ao facto de no séc. XX Segovia as ter utilizado sem excepção (Wade, 2001).

Julian Bream foi também pela sua incomparável carreira uma grande influência no sentido da uniformização entre os guitarristas na utilização das unhas, recorde-se que Bream também tocava alaúde e utilizava as unhas. Bream descreve a primeira vez que assistiu ao primeiro concerto que Segovia realizou em Londres demonstrando grande admiração pela sua forma de tocar.

I was simply riveted by is playing. I had never heard such beautiful articulation, such a wealth of tone color, and such wonderful integral interpretation. His technique really is formidable. There's never been a technique of such precision and control before Segovia and it would be remarkable if there would be in the future superior technique. I think the most remarkable thing on hearing Segovia would be the effect of the sound that he produces and the effect of that sound one's sensibilities. It is very clear, it is very fine, and, if one use the word, aristocratic. (Bream, 1974, in Wade, 2008, p. 20)

No entanto, numa entrevista realizada pela Guitar News e quando confrontado com a questão referente a ter sido aluno de Segovia, uma vez que as comparações relativamente ao som eram sugeridas e comentadas, Bream refere:

It is often thought that I was pupil o Segovia. Even after hearing my playing people have remarked to the effect that they can hear that I was a Segovia pupil! (...) I employ a different stroke to that of Segovia, for whereas he habitually plucks the string with the right hand fingers at right angles to the strings, I tend to use a less rigid position for reasons of tonal variety. (Bream, 1958, in Wade, 2008, p. 51)

Apesar deste seu esclarecimento relativamente à forma de atacar a corda, e possíveis diferenças em relação à qualidade do som, nos anos 50 surgem as primeiras gravações de Bream e as comparações são de uma forma ou de outra incontornáveis.

“Though only 23 years old, Mr. Bream is a musicianly performer of no mean accomplishments. His clean attack and well-modulated tone (ear-marks of the Segovia school) are a joy to ear.” (Guitar news, 1957, *in* Wade, 2008, p. 60)

Wade afirma nesta frase aquilo que já tinha sugerido anteriormente. A predominante utilização das unhas nos nossos dias deve-se à circunstância de Segovia as ter utilizado sem excepção, sendo um exemplo pela importância da sua carreira e também pela sua longevidade.

Também a guitarrista Sharon Isbin descreve no seu livro – *Classical Guitar Answer Book* (2014), algumas das vantagens da utilização das unhas.

Classical guitarists can play without using nails, but they should be aware that in doing so they are sacrificing certain possibilities of tone color and projection – all of which affect interpretation and musical presentation. The nail, when used alone or with the flesh of the fingertip, adds clarity to articulation and aids in projection, from the softest to the loudest passages. For example, a pianissimo passage played only with the flesh will sound fuzzy and indistinct, yet the same dynamic shaped with the nail projects beautifully, even in a large hall.

The nail is also useful in achieving a variety of timbral colors. By varying the angle of the attack, the amount of flesh used with the nail, and the position of the attack relative to the bridge and fingerboard, for example, a player can achieve an enormous, even orchestral spectrum of sounds, from metallic to hauntingly sweet. Without nails, the range is far more limited (Isbin, 2012, p. 25)

3.8. Francisco Tárrega e o *dilema*

O segundo ponto do livro de Pujol – *El Dilema del Sonido en la Guitarra* – é inteiramente dedicado ao seu Mestre Francisco Tárrega, e nele, Pujol diz que o método de Aguado serviu de guia a todos os guitarristas posteriores tendo contribuído para uma maior uniformização relativamente à utilização das unhas, até ao aparecimento no início do séc. XIX de Francisco Tárrega. Este começou por tocar com unhas, pois todos os guitarristas que conheceu, incluindo Arcas seu professor⁴⁵, as utilizavam. Foi nessa época que se afirmou como guitarrista, no entanto segundo Pujol, o espírito inquieto e investigador de Tárrega havia de o levar ao complicado *dilema* do som (Pujol, 1979).

⁴⁵ Como descrito no ponto 1.1. Os Guitarristas, Tárrega não chegou a ser aluno de Arcas, mas o seu exemplo influenciou a sua posição relativamente à utilização das unhas.

Foi então que Tárrega se dedicou à difícil tarefa de adaptar a sua técnica a uma nova realidade – tocar sem unhas – e para isso teve de se privar de tocar em público durante uma larga temporada apesar de todas as suas dificuldades ao nível financeiro. Após esse período Pujol descreve: “(...) Cuando fueram vencidos al fin estos obstáculos, los que oímos a Tárrega en sus últimos tiempos no olvidaremos jamás la sensación tan pura de arte que daba su guitarra.” (Pujol, 1979, p. 22-23) Pujol manifesta aqui toda a sua admiração pela forma do seu mestre tocar guitarra – sem unhas – forma que viria a adoptar em toda a sua vida de concertista.

Polcher resume mais detalhadamente todo esse processo.

À ses débuts, il s’inspira du jeu de Arcas, lui-même hérité de celui d’Aguado. Dès 17 ans, et durant toute sa vie, il joua sur une guitare Torres dont il tira tous les effets possibles. Ses recherches le conduisirent à une remise en question de toute sa technique et à l’abandon en 1902 du jeu avec l’ongle au profit du son produit uniquement avec la pulpe des doigts, “meilleur reflet de l’âme”. Il modifia la position de la main droite de manière à ce que chacun des doigts, assez tendus et perpendiculaires au plan des cordes, se trouvât à la même distance du plan des cordes, permettant ainsi d’utiliser l’annulaire au même titre que les autres doigts, ce qui n’était pas d’usage à l’époque, et d’obtenir une égale facilité d’attaque. Tárrega privilégia l’attaque butée c’est à dire, celle dont la direction est non pas diagonale mais parallèle à la table d’harmonie et qui confère au son homogénéité et puissance. (Polcher, 1999)

Polcher cita ainda Carlos Pedrel relativamente a essa mudança.

“Il a fait d’un instrument dont les ressources semblent si pauvres en apparence, un des instruments les plus expressifs qui soient en musique”. Le renouveau technique qu’imposa Tárrega fût la conséquence de sa haute exigence musicale et de sa volonté de développer ce qui à ses yeux semblait être un atout majeur de l’instrument: ses qualités sonores et expressives. (Pedrel *in* Polcher, 1999)

Summerfield relata essa mesma opinião sobre a utilização das unhas em relação a Francisco Tárrega e alguns dos seus sucessores, referindo-se nomeadamente a Pujol como um dos mais importantes guitarristas a perfilhar as suas opções (Summerfield, 2002).

É de salientar ainda que a não utilização das unhas em Tárrega não tem comparação com a forma de tocar de Sor, segundo Pujol, Tárrega atacava a corda perpendicularmente, descansando o dedo, depois da impulsão, na corda seguinte (Pujol, 1979).

Pujol termina este ponto justificando a opção de Tárrega relativamente à não utilização das unhas.

La preferencia que Tárrega concedió a la sonoridad sin uñas se funda en que siendo estas materia muerta, aislan el contacto directo de la sensibilidad del artista con la cuerda. La guitarra pulsada sin las uñas viene a ser como una prolongación de nuestra propia sensibilidad y para un temperamento esencialmente emotivo como era el de Tárrega, esta razón nos parece irrefutable. (Pujol, 1979, p. 24)

3.9. A opção de Emilio Pujol

No último ponto, Pujol reforça a ideia de que a percepção do som está directamente ligada ao nosso sentimento psíquico, dizendo que as nossas preferências devem ter em conta que o som serve a música e esta a nossa espiritualidade, que tem uma evolução constante ao longo da vida (Pujol, 1979).

Descreve da seguinte maneira a sua opção pela não utilização das unhas.

El sonido de la uña hiere el oído como si cada nota fuese una pequeña flecha diminuta y afilada que fuese clavándose al borde de nuestra sensibilidad. (...) El sonido de la cuerda pulsada con la yema es de una nobleza absoluta que penetra hasta lo más recóndito de nuestra sensibilidad emotiva como penetran en el espacio el aire y la luz, sin herirlo. (...) Es en fin, la transmisión sin impurezas, de las vibraciones más profundas de nuestra sensibilidad. (Pujol, 1979, p. 30-31)

Pujol sugere também que a execução com unhas é mais fácil e favorece o virtuosismo do intérprete, que pode conseguir desta forma proezas de agilidade que a maior parte do público gosta de admirar. Por outro lado a execução sem unhas torna certas passagens virtuosísticas mais difíceis de vencer, uma vez que a polpa sendo um corpo mais largo que a unha, ao passar pela corda é preciso aplicar mais força/energia, aumentando assim o tempo de contacto do dedo com a corda (Pujol, 1979).

Apesar da sua posição relativamente à não utilização das unhas, Pujol aceita e respeita a sua utilização, e conclui da seguinte forma o seu livro.

El eclecticismo en el arte puede milagrosamente trocar los defectos en virtudes: del mismo modo que una sonoridad austera puede ser adecuada para una musicalidad severa, una sonoridad brillante puede dar más autenticidad a cierta música de carácter o estilización particular. Sería lamentable cerrar en la exclusividad un criterio que acabase con nuestro viejo dilema. Lo que cuenta en materia de arte es *el espíritu*. Felicitémonos pues de que la guitarra ofrezca esa dualidad de aspectos, en la cual, cada artista puede, según sus sentimientos realizar su obra con sinceridad recogiendo a través de ella, la justa admiración que corresponda a sus méritos. (Pujol, 1979, p. 33-34)

A escolha de Pujol relativamente à não utilização das unhas para tocar guitarra está em grande parte ligada à sua forma de pensar e viver a música e tem como prioridade a procura de um som *cheio, redondo e profundo* que personifique a sua sensibilidade enquanto músico. Em todo o seu processo pedagógico se reflectiu esta preocupação, pelo que essa herança está bem espelhada nas preocupações que Alberto Ponce tinha em todas as suas aulas, como verificado nas opiniões dos seus alunos no ponto sobre o som.

Relevando a importância que Pujol dá ao som, Polcher refere ainda que este é um aspecto fundamental para tocar guitarra.

Pujol met le son au premier plan de ses préoccupations pédagogiques; il invite l'élève à prendre conscience dès le départ que la qualité du son est liée à l'attaque des deux mains: "le placement correct des doigts [de la main gauche] et la force employée à tenir les cordes concourent aussi à la beauté du son"; "en aucun cas la résistance qu'offre la corde ne doit vaincre l'effort de la dernière phalange [des doigts de la main droite] en l'obligeant à céder en sens contraire". Bien qu'il exprime sa prédilection pour le jeu sans ongles, il fait remarquer qu'il s'agit là d'un choix strictement personnel, sans rentrer dans une polémique qui fera l'objet d'un court essai. (Polcher, 1999)

Síntese

Apesar do peso histórico de séculos em que as preferências para se tocar guitarra, e os instrumentos que a antecederam, era a da não utilização das unhas ou outros materiais como o plectro, no séc. XX, a utilização das unhas ganhou uma expressão quase inquestionável. Este facto ficou a dever-se, sem dúvida, à carreira de grandes guitarristas, como os citados Segovia e Bream, mas também ao surgimento de cursos oficiais nas escolas de música, ao aparecimento das gravações e ainda à necessidade de explorar sonoridades em obras de compositores contemporâneos.

A maneira como se utiliza as unhas tem também sofrido algumas alterações. Apesar de haver uma grande maioria de guitarristas que as utilizam em simultâneo com a polpa do dedo, há já um número significativo de jovens guitarristas que as utilizam em exclusivo, tendência que proporciona ao guitarrista uma enorme virtuosidade.

4. As digitações

Para Emilio Pujol:

La guitarra no admite una fórmula exclusiva para procedimientos generales sino un orden lógico que va resolviendo sistemáticamente cada caso. Un mismo pasaje podrá digitarse de varias maneras sin desviarse de las normas que rigen la digitación; pero habrá sin embargo, una solución más correcta que otra, solución que convendrá adoptar, porque corrección es sinónimo de facilidad y de perfección. (Pujol, 1956, p. 84)

No estudo da guitarra, a escolha da digitação é um dos elementos primordiais na preparação de uma obra e está intimamente ligada à concepção musical do intérprete. São vários os níveis de observação a ter em linha de conta no momento de digitar uma passagem como por exemplo:

- dificuldade técnica da obra, estilo da obra, fraseado, articulação, timbre;
- anatomia das mãos, qualidade e tamanho das unhas;
- sonoridade/qualidade do instrumento;
- tensão e qualidade das cordas, local da corda onde a nota é tocada, corda escolhida para se tocar determinada nota;
- nível técnico/musical do intérprete.

Estas variáveis são descritas por diversos autores, dos quais apresentarei alguns exemplos no sentido de relevar a sua importância no momento de estudo de uma obra para a sua apresentação em concerto.

4.1. Primeiras obras editadas com digitações

O processo de indicar opções de digitação nas obras teve início nos finais do séc. XIX com Francisco Tárrega. Este facto surge com um propósito musical subjacente para posterior edição das suas transcrições, precisamente na altura em que lhe foi apresentada uma guitarra com as qualidades das de Antonio Torres que lhe permitiu explorar novos recursos e efeitos sonoros.

Because of the tonal qualities of the Torres instrument, Tárrega took meticulous care to indicate in his written transcriptions, the exact placing of every note and where it was to be played on the fingerboard to achieve the desired effect. As with violinists and cellists, Tárrega was keen to avoid the gratuitous use of open strings and, in particular, opted where possible for the resonances and the tone colors available from notes located among the higher positions of the fingerboard. He carefully indicated the use of slurs and other effects on sound production such as the combined use of open strings with fretted notes. (Wade, 2001, p. 97)

A partir deste momento e, com a continuidade, nomeadamente das edições de Segovia – *Schott* e Pujol – *Eschig* e *Ricordi*, esta tornou-se numa prática recorrente ao longo do séc. XX e XXI (Wade, 2008).

4.2. A importância das digitações

Emilio Pujol, no capítulo X do seu primeiro volume da *Escuela Razonada de la Guitarra*, introduz a questão da importância de uma boa digitação na interpretação de uma obra.

De una digitación correcta dependen, no solamente la solución de muchas dificultades de ejecución, sino el mejoramiento en el fraseo, y en la sonoridad y posibilidades de cada obra. Casi todos los instrumentos están sometidos a teorías que procuran establecer de una manera lógica, las razones que aconsejan el empleo de tal o cual dedo para la realización de un intervalo determinado. En la guitarra, cuyas notas se prestan más que en otros instrumentos a variadas interpretaciones, se abandona muchas veces la digitación al libre albedrío del ejecutante. (Pujol, 1956, p. 71-72)

Abel Carlevaro acrescenta que os detalhes de uma digitação e sua aplicação são tão subtis que podem levar a caminhos equivocados quando não se tem uma consciência plena, uma estrutura instrumental que ampare e permita um trabalho inteligente e ao mesmo tempo eficaz (Carlevaro, 1979).

Apesar deste facto, Ricardo Barceló refere que este é um tema de que se fala diariamente nas aulas de guitarra, mas não está suficientemente documentado, daí ter escrito o livro – *La Digitación Guitarrística*.

Me he propuesto escribir estos apuntes para llenar el vacío de literatura que hay acerca de la digitación en la guitarra clásica, a pesar de ser uno de los pilares fundamentales de una buena ejecución. (...) Es evidente que no hay una digitación que sea válida para todo el mundo, ya que anatómicamente cada persona es diferente (aunque sí hay ciertas normas básicas generales) y cada instrumento responde de distinta forma. La mejor digitación que puede criar para sí un músico “independiente” es una que sea inatacable tanto desde el punto de vista musical como técnico y que esté de acuerdo con su aspiración interpretativa. (Barceló, 1995, p. 7)

Jena-Mautice Mourat escreve igualmente sobre as digitações e sua importância, referindo-se exclusivamente às várias possibilidades de digitações da mão esquerda.

S'il existe un point de divergence entre les guitaristes, c'est bien le doigté de la main gauche. Autant celui de la main droite est généralement évident, autant celui de la gauche offre les interprétations les plus variées et parfois les plus fantaisistes. Il va de soi que le bon sens est à l'origine d'un bon doigté. Mais pour cela, il faut savoir qu'un même passage se doigtera de diverses manières. Compte tenu du fait que le calibre différent des cordes produit des sons de

diverses qualités, un même fragment réalisé sur telle ou telle corde produira une sonorité toute autre. (Mourat, 1990, p. 83)

No entanto, não nos podemos esquecer que uma ou outra opção de digitação da mão esquerda vai inevitavelmente modificar a digitação da mão direita. Normalmente os problemas de digitação da mão direita são menos complexos, contudo, podem surgir dificuldades quando não cuidada convenientemente (Fernández, 2008).

Apesar de hoje se utilizarem todos os dedos da mão direita, nem sempre foi assim. Emilio Pujol descreve a sua evolução ao longo dos tempos.

Para la digitación de esta mano, Sor, como Aguado y demás maestros coetáneos, procuraban valerse de las posibilidades naturales de sus dedos para ejecutar sin esfuerzo la música que interpretaban. Así pulsaban con el pulgar las notas pertenecientes a las cuerdas sexta, quinta y cuarta y usaban el anular sólo para determinadas notas de alguna melodía o arpeggio en los que tuviesen que intervenir los cuatro dedos.

Tárrega, recurriendo a ejercicios físicos con el fin de desarrollar en cada dedo las máximas posibilidades de fuerza y flexibilidad, se valía del pulgar para todas las cuerdas, y del anular como del índice y medio. Prescribía la repetición de un mismo dedo para dos notas consecutivas y ordenaba la acción alternada de los dedos entre sí. (Pujol, 1971, p. 164)

Também Eduardo Fernández fala da importância da escolha de uma boa digitação, reforçando ainda a ideia de que esta escolha deve estar directamente ligada à nossa concepção da interpretação da obra. Para Fernández, o acto de digitar é já o de interpretar. Uma má escolha ao nível das digitações pode condicionar uma boa interpretação, este aspecto é referido no ponto 1.2. *Technique* do seu livro – *An Investigation Into Becoming a Guitarist* (2008).

Once the fragment to be studied is selected, we need to establish an appropriate fingering – and this can only be done if we already have an idea of the musical result we wish. Fingerings, in guitar, determine not only how the passage will be articulated, but it's very sound, soul and style. We need to be extremely thorough and explore all imaginable variants, always considering that there is an inseparable relationship between fingerings and musical result – which implies that we need to be familiar with the aesthetics of the work. Fingering is already interpreting; it is not looking for the easiest way of playing all those notes, but looking for the least complicated way of realizing our musical conception of the passage. If the insistence may be forgiven, this conception must logically precede the process of fingering. Otherwise, any musical idea that may appear later will be submerged by a fingering that may work against it. (Fernández, 2008, p. 11)

4.3. Conselhos sobre o processo de digitar uma obra

São vários os guitarristas que escrevem sobre o processo de digitar uma obra, nomeadamente em artigos e alguns capítulos de livros dedicados à história da guitarra, sendo que, Barceló no

seu livro e Pujol no seu método são os mais detalhados sobre este tema. De seguida são apresentados exemplos dessas reflexões.

No seu primeiro volume Pujol refere:

Lo más lógico, nos parece regirse por un sentido que, respetando las conveniencias musicales y artísticas de cada pasaje, se adapte a la acción y posición natural de los dedos cuando caen sin contracción alguna sobre las cuerdas, evite toda violencia posible, los saltos de mano, las separaciones entre los dedos (cuya tendencia natural es de reunirse) y procure eliminar los esfuerzos inútiles, más bien que empeñarse en vencerlos por un trabajo obstinado. (Pujol, 1956, p. 72)

No terceiro volume acrescenta os seguintes conselhos para a realização de acordes.

- En un acorde cualquiera, deberá evitarse siempre que sea posible, la separación de más de un traste entre dos dedos inmediatos. (Pujol, 1954, p. 94)
- Cuando dos o más notas se encuentran en el mismo traste, y en diferente cuerda, siempre que la primera pueda ser pisada con el dedo índice, se empleará la “ceja”. (*ibidem*)
- Siempre que un dedo determinado sea común a dos notas pertenecientes a diferentes acordes consecutivos sobre la misma cuerda, se pisarán dichas notas con el mismo dedo. (*ibidem*)

No quarto volume, a Lição 164 é toda dedicada às normas gerais que regem uma boa digitação.

- La digitación depende del emplazamiento de las notas en el diapasón; de su valor respectivo y del sentido melódico, rítmico o armónico que les corresponde. (Pujol, 1971, p. 151)
- El orden de los dedos aplicado a notas consecutivas o simultáneas, se rige, en principio, por los intervalos de cada voz, de acuerdo con el sentido expresivo de la interpretación. (*ibidem*)
- El intervalo de cuarta (tetracordio), es base constitutiva en la guitarra por razón de su remoto origen. Y al mismo tiempo, guía fundamental para ordenar los dedos según sea la de las cuerdas. (*ibidem*, p. 152)
- La mejor digitación en sentido paralelo a las cuerdas será siempre la que evite las distancias mayores de un traste entre los dedos y los desplazamientos innecesarios de la mano. (*ibidem*)
- Digitación de cuartas con notas intermedias y diferentes, en el primer cuádruplo. (*ibidem*)
- El intervalo de tercera en notas consecutivas se rige por el mismo orden que el de cuartas: dedos alternos para el tono entero, y dedos contiguos para el semitono. (*ibidem*, p. 155)
- La digitación de una nota depende de la precedente y de la subsiguiente. (*ibidem*)
- La digitación de un pasaje monódico depende de la nota de partida y de la nota terminal. (*ibidem*, p. 159)
- Igualmente para los pasajes a dos, tres o más voces, el orden de los dedos debe ser conducido por movimientos naturales atendiendo al valor de cada nota, a su significación rítmica, y al movimiento y sentido expresivo que la composición requiere. (*ibidem*)
- Para los pasajes de terceras consecutivas paralelas a las cuerdas convendrá observar las siguientes prescripciones:

- a) Cuando la primera nota de cada intervalo de tercera es la más baja de las dos, el dedo común corresponderá a la voz (o cuerda) inferior.
- b) Siempre que, al contrario, el intervalo de tercera empiece por la nota más alta de las dos, el dedo común corresponderá a esta voz (o cuerda). (*ibidem*, p. 160-161)
- Para la digitación de cuartas en cuerdas inmediatas afinadas en este mismo intervalo, puede usarse la ceja o los dedos 1-2, 2-3 ó 3-4 en el mismo traste. (*ibidem*, p. 161)
 - Las quintas suelen digitarse 1-3, 2-4 ó 1-4 y a veces sobre cuerdas afinadas por cuartas. (*ibidem*)
 - Las sextas siguen los mismos principios para su digitación que las terceras. (*ibidem*, p. 162)
 - Para las séptimas conviene ceja a dos dedos distintos, según la afinación de las cuerdas. (*ibidem*)
 - Los acordes, constituidos fundamentalmente por terceras superpuestas siguen, en principio, el mismo orden señalado para estos intervalos. (*ibidem*)
 - Un período cualquiera cuyo ámbito no exceda un quintuplo, ya sea monódico, o a varias voces, si no contiene ninguna nota al aire, podrá ser transpuesto a otro tono con la misma digitación. El orden depende en parte, de que las voces de la composición sean simultáneas o en contrapunto, con valores desiguales. (*ibidem*, p. 164)

Barceló, también en su capítulo sobre las consideraciones gerais para a elaboração de uma boa digitação, descreve os seguintes cuidados.

- Siempre y ante todo la digitación debe ser un trabajo lógico, tomando en cuenta tanto la parte mecánica como la musical, tratando de no cometer el error de pensar únicamente en los dedos, sino que debemos recordar que el ser humano es un todo y no olvidar, aunque sea obvio, que las puntas de los dedos pisan las cuerdas, pero éstos están divididos en falanges, que están unidas a la mano, ésta a su vez a la muñeca, esta última al brazo y así sucesivamente (...). Cada articulación puede influir en una correcta ejecución. (Barceló, 1995, p. 9)
- Antes de comenzar a digitar una obra conviene realizar una lectura general y un análisis a “grosso modo” de ésta sin afán de memorizarla aún, para tener ciertas nociones básicas y luego entrar en mayores detalles como lo son: fraseo, articulación, dinámica, tímbrica, etc., los cuales deben incidir directamente en nuestros criterios de digitación. (*ibidem*)
- Un buen sistema para hacer una digitación ordenada puede ser: elegir primeramente los dedos de la mano izquierda y luego los de la derecha, adaptando la digitación de ambas manos después si hubiera alguna complicación especial. (*ibidem*)
- Es una buena costumbre anotar las digitaciones en la partitura (...).(*ibidem*)
- (...) Es de grande ayuda al analizar la obra averiguar si existen partes homólogas, es decir, que si una digitación está realizada ya en una determinada tonalidad y si sabemos que hay una progresión o un transporte de esse pasaje, aprovechar este hecho para realizar digitaciones paralelas o similares si esto fuese posible, adaptando las partes intermedias (si las hubiera) a manera de nexo, ahorrando así tiempo y esfuerzo. (*ibidem*)
- Hay digitaciones que en teoría parecen totalmente lógicas, pero al final es la práctica la que nos debe decir qué es lo mejor. (*ibidem*)

- Cuando tenemos dos buenas digitaciones posibles para un mismo pasaje musical debemos decantarnos por la que hace que la música fluya más clara y nítidamente. (*ibidem*, p. 10)
- Algunos pasajes son especialmente difíciles de digitar (...), en estos casos puede ser útil digitar en sentido inverso, es decir, desde adelante hacia atrás. (*ibidem*)
- No debemos olvidar adecuar la digitación al “tempo” de la obra, (...).(*ibidem*)
- Un punto importante a tener en cuenta es el estilo, para tener claro desde un principio qué es lo que queremos hacer con la obra, en especial si se trata de música que admita la ornamentación. (*ibidem*)
- Es importante reducir al mínimo indispensable la cantidad de desplazamientos de mano izquierda, ya que esto provoca una pérdida de estabilidad, y casi siempre es preferible un gran salto que muchos pequeños. (*ibidem*, p. 9-11)

No ponto dedicado à forma como se deve digitar uma passagem – 3.2. *Fingering the passage* – Fernández reforça a ideia de que todas as decisões devem ser tomadas tendo como objectivo o resultado musical desejado.

To finger a passage successfully, the first thing to be taken into account is invariably the music. By this I mean that we simply must have an idea, a clear conception of the segment. This, in turn, implies having decided what tempo, articulation, color and dynamics are required for the segment to sound corresponding to our conception. (Fernández, 2008, p. 40)

Considera ainda haver três pontos a ter especial atenção no momento de se iniciar a digitar uma obra, são eles: 1- Tempo; 2- Articulação; 3- Timbre.

1 – Tempo is an important factor in fingering, as it determines a framework within which certain actions will or will not be feasible.

2 – Articulation is the second consideration to be taken into account when deciding the fingering of a passage. Articulation here means a hierarchy of subdivisions, whose highest level is the entire work, and whose lowest level is the individual note.

3 – Tone color is a very important factor in guitar music. It is not equally relevant for all periods and for all composers, and, for example, it is not possible to apply the same concept of tone color to a work by Sor as to one by Narváez, or Manuel Ponce, or Berio. (Fernández, 2008, p. 40)

E conclui este capítulo com a seguinte afirmação que vai de certa forma ao encontro do título da tese – *La musique avant tout*.

It hardly seems necessary to say that ease of execution has to be totally subordinated to musical ends; good fingering is not a question of the easiest way of playing the notes in a passage, but rather the most efficient way of executing a musical gesture. Fingering which hinders or negates correct articulation does not even deserve consideration. If we do not make music, the ease and efficiency with which we do not make it is irrelevant. (*ibidem*, p. 41)

Também Russel, no livro de Contreras sobre os seus conselhos técnicos, nos apresenta alguns cuidados a ter no momento de procurar a melhor dedilhação.

- Digitar siempre buscando la mayor fluidez en el fraseo. Tocar la frase en cuestión por trozos y ver donde se puede parar el sonido y donde no, para establecer la digitación más adecuada.
- Un buen truco para descubrir digitaciones más fáciles: leer la pieza al revés: es decir, comenzar colocando la posición difícil, a la que siempre se llega mal, e ir reconstruyendo la frase hacia atrás.
- En una frase con un traslado, procurar que no coincida el mismo con un punto importante de la frase, para que no se note tanto el necesario corte de sonido en el fraseo. (Russel *in* Contreras, 1998, p. 25)

Outro aspecto a ter em linha de conta para digitar uma obra é a duração das notas, que na guitarra é sempre menor que em qualquer outro instrumento. Depois de uma nota ser tocada, a sua evolução é sempre a mais ou menos rápida extinção.

A digitação não é somente uma questão de melhor combinação de dedos para uma ou várias passagens. O fato de o violão ser um instrumento polifônico, de cordas dedilhadas e não friccionadas, e de não oferecer uma sustentação contínua do som, assim como um instrumento de arco, fazem com que o executante tenha que considerar um conjunto de fatores para tomar decisões quanto à digitação, principalmente no que se refere ao legato. (Alípio, 2010, p. 11)

Como foi referido por Fernández, existe ainda outro factor que será preponderante no momento da escolha das melhores digitações e que está relacionado com a época em que a obra foi composta. Torna-se assim necessário um conhecimento mais profundo da obra, proveniente da observação das práticas interpretativas de cada época como constata Wolf.

O período de composição de uma peça é fator decisivo para uma digitação estilisticamente correta. Nas tablaturas das obras originalmente compostas para os instrumentos precursores do violão, tal como o alaúde e a vihuela, observa-se uma preferência pelas primeiras posições do braço do instrumento, característica esta que deve ser preservada para uma maior autenticidade na execução. Já em obras compostas na segunda metade do século dezanove (Coste, Regondi, Tárrega), favoreciam-se as posições mais agudas e o frequente uso de glissandos. Tais características permaneceram em uso durante boa parte do século vinte, como se pode observar nas digitações de Miguel Llobet e Andrés Segovia. (Wolf, 2001)

A importância das escolhas interpretativas numa primeira fase de estudo (leitura de uma obra nova) é muitas vezes referida como ponto fundamental antes de se iniciar a escolha das correctas digitações pelo intérprete e, nesse sentido, Wolf refere a utilidade de se experimentarem várias possibilidades antes de se escolher a definitiva. Estas “correctas digitações” são muitas vezes válidas unicamente para esse momento de trabalho, pois muitas vezes acontece que passados tempos, ao voltar a trabalhar a mesma obra as opções tomadas mudam (Wolf, 2001).

Este pensamento reforça a teoria de que a técnica deve estar sempre ao serviço das escolhas interpretativas e não ser um factor condicionante do nosso conceito musical da obra.

No entanto, é de salientar que nem sempre é possível este exercício de explorar várias digitações de forma a escolher a que melhor resultará segundo os nossos ideais de interpretação, passagens tecnicamente complexas como, por exemplo, trechos contrapontísticos a várias vozes oferecem frequentemente não mais do que uma ou duas opções de digitação (Wolf, 2001).

Também Starobin (1951-) releva a importância das dedilhações, apresentando-nos a sua forma de abordar o estudo de uma obra pela primeira vez, considerando que esta fase é a mais criativa de um músico.

I divide my initial study period into work away from the guitar – reading through the score, noting any problems – and work at the guitar. At the outset, the work at the guitar is mostly rough reading, and formation left-hand fingering, and later, right-hand possibilities. This fingering period – the physical and aural laying-out of the piece on the guitar – is the most creative stage. The large number of fingering choices and combinations available on the instrument determinate phrasing, articulation and color in a profound way, perhaps more so than on any other instrument. I try to determinate the most effective choices early on, but I tend to refine and revise as I work. Once I've got the piece fingered, I begin the more repetitive work of bringing the physical realization in line with an imagined ideal. (Starobin *in* Tosone, 2000, p. 111)

Relativamente à utilização do *legato*, recurso expressivo muito utilizado em obras do período romântico, é referido por Wolf como sendo uma característica que melhor define a forma de Segovia tocar. Dá-nos como exemplo as opções de digitação em vários momentos na transcrição da *Chaconne*.

Segóvia faz uso de diversos translados de mão esquerda, enquanto a mesma passagem poderia ser facilmente digitada na íntegra numa mesma posição. Trata-se aqui da imposição de uma digitação tipicamente romântica sobre uma obra barroca. Não obstante esta incongruência estilística, é notável o cuidado de Segóvia em buscar uma digitação que refletisse sua própria interpretação. Os translados permitem executar a passagem somente nos bordões, obtendo um timbre bastante peculiar, enquanto a reiteração do polegar da mão direita indica a busca de um efeito pesante e marcado. (Wolf, 2001)



Ex. 4.1– J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Segovia: c. 255.

No entanto, segundo Wolf, pela dificuldade inerente aos saltos da mão esquerda, a sua utilização deve preponderar em passagens mais lentas, como é o caso do exemplo 4.1. Este recurso é bastante utilizado para obter uma homogeneidade tímbrica (Wolf, 2001).

Williams refere-se à música de Barrios como sendo uma música em que as digitações surgem naturalmente. Este aspecto assume grande relevância, uma vez que o compositor é o guitarrista e digitador.

His music is very guitaristic, rather like Chopin is for the Piano. In this way he has filled that need of every instrument to have its composer who “belonged” to the instrument and at the same time wrote great music (...). And that, of course, comes very much from the whole Latin American approach to the guitar, which is very harmonic and also very melodic – it’s a natural and beautiful combination of both and I think Barrios typifies this when you hear on his records and also see in the music that it has to be fingered in a certain way for the sound: (...). (Williams *in* Stover, 1992, p. 179)

4.4. Escolha do sítio da nota em uma ou outra corda

O aspecto que mais influencia uma digitação é a possibilidade de tocar uma mesma nota em vários sítios (Pujol, 1971; Wolf, 2001; Fernández, 2008; Wade, 2008; Postlewate, 2011).

Segundo Pujol:

Los equísonos permiten digitar correctamente un mismo pasaje de manera diferente. La elección deberá aconsejarla el sentido interpretativo que la obra requiere. A veces conviene aprovechar una nota en cuerda al aire para el enlace en dos posiciones distintas. Estas notas suelen ser favorables en armonías de consonancias o disonancias; pero resultan más expresivas al ser pisadas por los dedos. (Pujol, 1971, p. 163)

Fernández (2008) refere para além deste facto, a importância da escolha do dedo da mão esquerda que calca a nota. Não se pode digitar uma nota isolada, tem que se observar a nota anterior, a que se segue e as que são tocadas em simultâneo, no sentido de verificar a exequibilidade da opção como referido anteriormente por Pujol.

Postlewate reforça a dificuldade de se tocar a guitarra relativamente aos outros instrumentos, nomeadamente de cordas.

Strong discipline is required for all musical instruments, but especially in the playing of stringed instruments with the inherent technical problem of left-hand and right-hand coordination. (Postlewate *in* Le Vie Jr., 2011, p. 14-15)

Wade (2008) acrescenta que a variedade de ressonâncias que surgem ao tocar uma nota em diferentes sítios é outro factor decisivo para a escolha de uma digitação.

Para Wolf (2001), além da possibilidade de produzir uma mesma nota em mais de uma localização da escala, a diferença de materiais, espessura e tensões entre duas cordas, fazem

com que haja uma ampla gama de timbres, gerando diferentes resultados auditivos para uma mesma situação. Mais que isso, esses recursos trazem dúvidas e impõem decisões ao intérprete.

Assim, podemos reafirmar a importância do som que cada guitarrista produz na definição das digitações, uma vez que as suas opções serão tomadas de acordo com a sua avaliação do som, estando esta avaliação, sujeita ao processo auditivo de cada um, como descrito no capítulo anterior.

4.5. Diferenças anatómicas

Pujol salienta as características físicas de cada guitarrista como elementos condicionadores no momento de digitar uma obra, sendo que, realça também a qualidade técnica do guitarrista como outro aspecto determinante na escolha de uma digitação. Uma digitação pode não ser a mais adequada para um determinado momento da evolução de um aluno e até também de guitarristas profissionais, mas pode vir a transformar-se numa boa opção no futuro.

La digitación correcta nace, en primer lugar, del sentido cualitativo de la ejecución. El que quiera dar a cada nota, no solamente el sonido, sino el valor y la intención que le corresponde, tendrá que ordenar previamente los movimientos de sus dedos. Es cierto que no todas las manos son del mismo tamaño, fuerza y habilidad y que por lo tanto, lo que es fácil para unos puede ser difícil para otros; sin embargo, hay movimientos, tensiones de músculos y disposiciones digitales, que representan violencia e incomodidad para todas las manos. (Pujol, 1956, p. 72)

Também Tamayo refere as diferenças anatómicas de cada intérprete como sendo um aspecto condicionador das suas opções, ou seja, uma boa digitação para um guitarrista pode ser uma má digitação para outro.

Cada mano y dedos tienen sus ventajas y desventajas. Debemos de aprender a trabajar con las nuestras, escondiendo los problemas y mostrando las virtudes. La decisión por una digitación u otra debe estar regida por *Los Principios* (...) los cuales están a su vez en estrecha relación con el gesto musical y reglas estilísticas. (Tamayo in Le Vie Jr., 2011, p. 135)

4.6. Diferenças entre guitarras

As características de cada guitarra são outra condicionante a ter em linha de conta para a escolha de uma boa dedilhação. Não é raro acontecer que uma dedilhação funcione na perfeição numa guitarra e quando a experimentamos noutra o resultado não seja o mesmo.

Cuando tenemos dos buenas digitaciones posibles para un mismo pasaje musical debemos decantarnos por la que hace que la música fluya más clara y nitidamente. A veces la elección de tocar un fragmento musical en una u outra cuerda depende mucho de la guitarra en la que vayamos a interpretarlo, ya que sabemos que hay guitarras que tienen respuestas muy diferentes. (Barceló, 1995, p. 10)

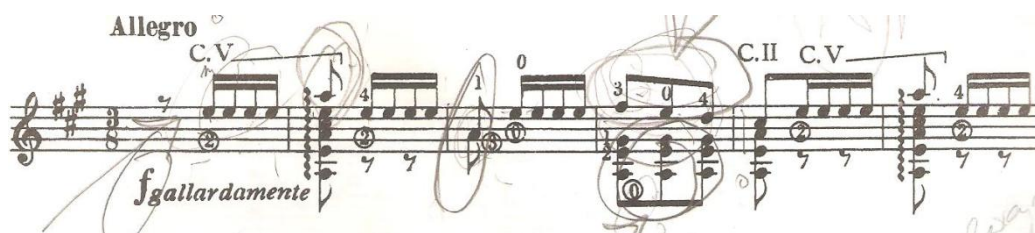
Também Wolf (2001) salienta que, para se idealizar uma boa digitação, é necessário um profundo conhecimento da guitarra através do seu estudo.

4.7. As editoras

O negócio das editoras, que floresceu no séc. XX, é uma boa fonte de rendimento para guitarristas que celebram contratos de exclusividade. Verificamos este facto com Pujol e a *Ricordi*, Segovia e a *Schott*, Bream e a *Faber*, Dyens e a *Doberman*, entre outros. No entanto, nem sempre são apresentadas nas edições as digitações que manifestam as ideias musicais de quem as elabora. Os critérios editoriais, em alguns momentos, condicionam a forma como se apresentam as digitações no momento de publicar as obras como observa Gilardino (1941-).

Gilardino (1998) diz que: “muitas vezes, por pressão das editoras, suas indicações de digitação foram elaboradas em função do interesse de facilitar passagens, não representando possivelmente a melhor opção para problemas de execução de peças musicais” (Gilardino, 1998 *apud* Silveira Filho, 2004, p. 9). (Gilardino *in* Alípio, 2010, p. 13)

Podemos constatar isso mesmo no terceiro andamento da *Sonatina* para guitarra de Torroba, em que Segovia digitou o motivo rítmico (mi repetido em 4 semicolcheias) nas duas primeiras vezes na 2ª corda, mas ao ouvirmos a sua gravação da obra constatamos que o toca sempre na 1ª corda (exemplo 4.2)⁴⁶.



Ex. 4.2 – F. Moreno Torroba – *Sonatina*; Allegro: c. 1-5.

Ainda assim, apesar destas pequenas diferenças, que podem também ser resultado do estudo e apresentação da obra em diferentes períodos da carreira de um músico, Segovia desempenhou

⁴⁶ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzrtjsjSvZU>.

um papel fundamental neste processo com as suas edições na editora Schott nos anos vinte do século passado (Wade, 2008).

Sendo tantas as obras editadas por Segovia, é-nos permitido através do seu estudo um conhecimento da sua forma de interpretar, como refere Fernández.

Very clear examples of this correspondence between fingerings and style can be found in almost any work fingered by Andrés Segovia. There, the fingerings themselves forces a certain phrasing and articulation, sometimes a particular kind of rubato, and an idea of what a “beautiful” sound is, which correspond to Segovia’s time and style. Since most of the works he edited were written specifically for him, and with his style of interpretation in mind, in most cases the fingerings will also be also a key to the musical result; and in all cases a musical idea will be realized. (Fernández, 2008, p. 11)

Mais tarde, nos anos cinquenta, Bream deu continuidade a esse procedimento com a editora Faber. Estudantes, professores e concertistas puderam observar os princípios digitacionais de Bream, seguindo na maior parte das vezes o seu exemplo (Wade, 2008).

Esta pode ser uma forma de fazer *escola* no sentido mais abrangente.

Julian Bream’s artistry has captured audiences all over the world. His brilliant guitar transcriptions and editions are now to be published for the first time. Mr. Bream’s imaginative choice of works, his sensitive and practical editing and the clarity of the notation will make the series welcome to guitarists everywhere. (Wade, 2008, p. 90)

4.8. Inconvenientes das obras editadas com digitações

Apesar desta recorrente prática por parte das editoras, existe uma questão muito importante que deve ser observada por quem estuda uma determinada edição, é a de que estas apresentam o resultado do processo de estudo de quem as elaborou. Assim, devemos ter em atenção todas as possíveis diferenças que têm vindo a ser relatadas neste capítulo, sob pena de que ao estudarmos uma obra, não estejamos simplesmente a ler os números dos dedos e não o texto musical. Williams refere este facto como sendo inibidor da procura e aprendizagem de quem vai estudar uma obra pela primeira vez⁴⁷.

I don’t think guitar editions should be published solely for their fingering. One of the first things you should learn on any instrument is how to finger. It should be up to the person who’s playing, not the person who’s done the edition. If you want to play a note on the second string, play it on the second string. There’s no great musical reason why you should play it on the first or

⁴⁷ Apesar dessa opinião, podemos encontrar várias obras editadas com as digitações de John Williams, como por exemplo – *Fantasy-Divisions* (1973) e *Partita for Guitar* (1965) de Stephen Dodgson.

third string. Guitarists generally read badly and in an unmusical way in part because they tend to read fingering. (Williams *in* Tosone, 2000, p. 158)

As digitações nas partituras são de grande importância para quem as estuda, tornando mais rápido o processo de aprendizagem da obra, contudo, por vezes podem ser cometidos alguns exageros que para o estudante/intérprete podem ser condicionadores de uma visão mais pessoal da obra, como relatado no exemplo seguinte.

Thus in bars 12 and 13 of the Nocturnal's first page, Bream inserts sixteen right hand directions and twenty-one for left hand, plus a further nine "string indicators" (numbers in circles) and six sets of dotted lines for the execution of appropriate slurs, all for a total of only twenty-nine notes! (Wade, 2008, p. 89)

Wade também se pronuncia relativamente aos prejuízos que advêm do estudo de uma obra com demasiadas indicações de digitações.

The problem with providing too much fingering is that the music begins to look cluttered. However this is often a small price to pay for the privilege of precise instructions concerning both right and left hand fingerings and the position of each note on the fingerboard. Bream's early engagement with the fine details shows how as early as 1949 he realized the technical and interpretative connections accessible through detailed editing and just how much thought and preparation were necessary. (Wade, 2008, p. 56)

Síntese

Tendo como base as considerações expostas neste capítulo pelos diferentes autores, podemos constatar que os critérios para a escolha de uma digitação, na maior parte das vezes, estão directamente ligados às escolhas interpretativas de cada guitarrista. Assim, as digitações nunca serão definitivas, estão sempre condicionadas à evolução da história da música e crescimento de um músico, pois este, enquanto estudioso de um assunto tão individual e sujeito a tantas condicionantes, poderá mudar as suas perspectivas interpretativas com a inegável maturidade que é adquirida ao longo de uma carreira.

Considerando que o intérprete, no momento de digitar uma obra, é o próprio editor e, na maior parte das vezes professor, é fundamental uma certa abertura para que no momento de transmitir os seus pensamentos musicais, esteja atento a todos os diversos factores que definem a individualidade de cada aluno.⁴⁸

⁴⁸ Lembro-me de uma vez em casa de Ponce, este estar a alterar uma digitação numa pequena obra de Pujol que iria dar à sua neta, a justificação era o tamanho da mão esquerda que ainda era pequena, dada a sua idade.

Em função de tudo isto, é difícil elaborar um manual de digitações, no entanto, através do estudo e observação das opções dos grandes mestres da guitarra, será possível encontrar bons exemplos na identificação dos procedimentos necessários ao processo de digitação.

III – Estudo Empírico – o papel das digitações no ensino de Alberto Ponce

Nesta secção será primeiramente efectuada uma análise das digitações de Alberto Ponce em três obras: *Prelúdio BWV 1006^a* – J. S. Bach, *Chaconne BWV 1004* – J. S. Bach e *Variações sobre a Folia de Espanha* – M. M. Ponce. A escolha destas obras deve-se aos seguintes factores: o *Prelúdio BWV 1006^a*, na transcrição de Alberto Ponce, foi durante todo o tempo em que tive contacto com alunos da ENMP peça imposta do 5º ano – Diplôme d’Exécution; a *Chaconne BWV 1004*, também na transcrição de Ponce, era uma das obras mais escolhidas pelos alunos para se tocar no 6º ano – Diplôme Supérieur d’Exécution como obra do período barroco (quando não era peça imposta); e a obra *Variações sobre a Folia de Espanha* foi a minha peça imposta no ano lectivo de 1998/99 e era frequentemente escolhida em outros anos para o mesmo efeito.

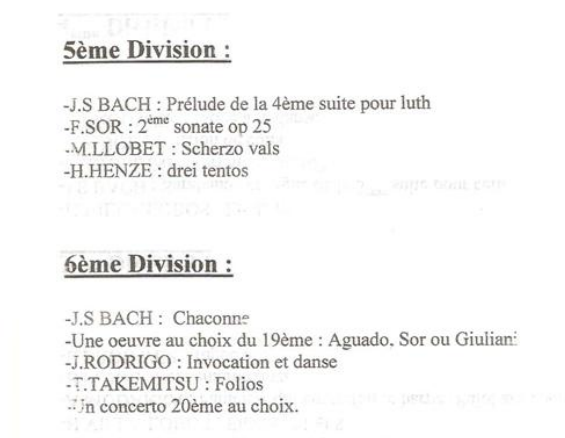


Fig. 27 – Programa de guitarra na École Normale de Musique de Paris para o ano lectivo de 2010/2011.

Todas estas obras são de grande dificuldade técnica e musical, o que permitia logo de início elevar o nível de exigência do trabalho a realizar durante o ano lectivo. A escolha destas obras não foi alheia à sua grande beleza, bem como à paixão que Ponce nutria por elas.

Cada ponto será iniciado com uma breve contextualização histórica da obra, para de seguida se realizar a observação das opções de digitação e suas implicações musicais e técnicas nos vários autores.

No quarto ponto irá também ser realizada uma análise das opções de digitações em várias obras que eu trabalhei com Ponce, bem como as de outros colegas meus que estudaram outras obras em diferentes anos lectivos.

5. *Prelúdio da Suíte para Alaúde BWV 1006^a* de J. S. Bach

A *Suíte para Alaúde BWV 1006a* (1737-40) é uma transcrição que J. S. Bach realizou da *Partita III para violino solo BWV 1006* (1736-37) (Schroder, 2007). A sua tonalidade original – Mi Maior – foi mantida na transcrição para alaúde, facto este que facilitou a posterior adaptação à guitarra⁴⁹. Como podemos verificar nas seguintes citações, Bach tinha por hábito realizar adaptações de uma mesma obra para outros instrumentos, nomeadamente o alaúde, ou conjuntos instrumentais.

In Bach's time it was quite normal to make adaptations or arrangements and I can quite imagine that when Bach wrote works for the Lautenwerk, an instrument on which he felt comfortable, he expected lutenists to make their own arrangements. (Eötvös, 2002, p. 7)

In J. S. Bach's huge repertory, a sizeable number of transcriptions exist. Bach frequently re-worked his own material and cast it in different settings, and nowhere is this better illustrated than in the *Lute Suites*, particularly *BWV 1006a*.

Bach's earlier version of this piece, *Partita III for Solo Violon BWV 1006*, served as his source material for the lute version. Bach also used the Prelude of this suite as an orchestral Sinfonia in the cantata "*Wir danken dir, Gott, wir danken dir*", *BWV 29*, and as an introduction to the second part of another cantata, "*Herr Gott Beherrscher aller dinge*", *BWV 120a*. The piece is now performed most frequently on the guitar, transcribed from the lute version. (Workman, 2014, p. 104)

No entanto, a incerteza quanto ao destinatário da obra ainda persiste entre os estudiosos.

(...) uma transcrição do próprio compositor consta em todas as colecções denominadas "Obras para Alaúde de J. S. Bach", amplamente difundidas em dezenas de edições para violão: a *Suíte BWV 1006^a*, uma versão autêntica em manuscrito autógrafo, mas sem instrumentação definida. O título não autógrafo da obra identifica a suíte como uma composição para cravo: *Suíte pour le Clavecin composé par Jean Sebast. Bach/Original*. Não há consenso entre os estudos, mas as especulações mais comuns sugerem que a obra poderia ter sido concebida para

⁴⁹ Esta é uma das tonalidades que na guitarra resultam melhor. Permite a utilização de várias cordas soltas na tónica, subdominante e VII grau menor (que facilita a técnica da mão esquerda) e, é beneficiada na sua riqueza harmónica pela enorme quantidade de harmónicos naturais que são gerados principalmente pela 5ª e 6ª corda – lá e mi.

alaúde, para *Lautenwerck* (o cravo-alaúde) e até mesmo para harpa. (Costa, 2012, p. 12)

Frank Koonce refere que se baseou em três fontes para realizar a sua transcrição para guitarra, sem que nenhuma delas indique claramente o instrumento para o qual foi composta.

An autograph of *BWV 1006a* survives and is now in the possession of the Musachino Music Academy in Tokyo, Japan (Littera rara vol. 2-14). Originally without title, the manuscript was given a title page early in the nineteenth century with the inscription “*Suite pour le Clavecin compose par J. S. Bach. Original.*” A second untitled copy from an unknown hand, believed to date from 1800, is in the collection of the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin (Mus. Ms. Bach P 641). A third anonymous manuscript dating from the nineteenth century is also at the Berlin Staatsbibliothek (Mus. Ms. Bach P 1158). (Koonce, 1989, p. 9)

A Suite é constituída pelos seguintes andamentos: *Prelúdio, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuet I e II, Bourree e Gigue*.

Para além desta existem hoje as seguintes suites transcritas para guitarra:

- *Suite BWV 995: Prelude, Presto, Allemande, Courante, Gavotte I, Gavotte II en rondeau e Gigue.*
- *Suite BWV 996: Passagio, Presto, Allemande, Courante, Sarabande, Bourree e Gigue.*
- *Suite BWV 997: Prelude, Fuga, Sarabande, Gigue e Double.*

De referir ainda que o *Prelúdio BWV 1006^a* tem sido ao longo dos tempos uma referência e um objectivo de estudo e trabalho em vários instrumentos.

It is not surprising that the *Partita in E major*, and more specifically its *Prelude*, was one of the first Bach solo pieces to be played in public by the young Joseph Joachim. The virtuosic character of the music, the bright and appealing sound of the E major key, and the concise format of the suite made the composition particularly suitable for a recital. (Schroder, 2007, p. 166)

5.1. A transcrição do *Prelúdio BWV 1006^a* para Alaúde

A transcrição do *Prelúdio* para alaúde foi um processo natural, não só pela sua tonalidade, mas também pelo carácter introdutório do primeiro andamento.

Literally meaning “what is done before playing”, the *Prelude* of this partita in Bach's manuscript (titled *Libro primo*) precedes similar preludes in the cello Suites. It consists of broken chords and *bariolage* string passages in continuous movement and reminds us of the lute player's habit of tuning the instrument in preparation for a performance of a dance suite. This free flowing introduction carefully structured but with a florid character, is to my mind perfectly suited to the lute. (Schroder, 2007, p. 167)

Carvalho descreve da seguinte forma as possibilidades de uma transcrição.

A transcrição pode limitar-se a adicionar baixos pontuais ou fazer preenchimento sonoro vertical por dobragens; pode linearizar baixos pontuais por repetição ou adição de notas de passagem ou ornamentos; a adição de vozes manifesta-se, por ordem de distanciamento ao original, como adição de voz pedal, de voz em movimento paralelo ou em movimento contrário. Pode fazer reforço harmónico com adição de funções. Todas estas adições podem ser, do ponto de vista do ritmo, isométricas ou heterométricas. (Carvalho, 2011, p. 9)

Estas alterações são exemplificativas do conhecimento que Bach tinha do instrumento para o qual as realizava como demonstra a seguinte citação relativamente às *Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005*.

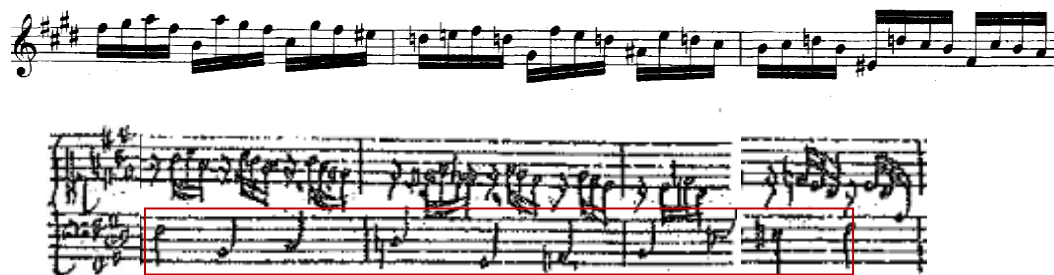
Nas transcrições para alaúde, Bach também adicionou e prolongou notas. Aproveitou a capacidade harmónica do instrumento separando as vozes em duas partes, tomando as notas graves do violino e do violoncelo como baixos, realizando a harmonia implícita. Mas usufruiu do novo instrumento sem comprometer a clareza do texto original, embora as notas adicionais intensifiquem a densidade das obras para violino. Os baixos, designadamente, são introduzidos de um modo leve, muitas vezes com uma única nota, alternada por pausas. Através dos novos baixos, cria ritmos novos e outros que imitam o motivo da melodia pré-existente. Através do uso alternado de notas e de pausas, pontua a melodia original, confere-lhe movimento, de forma interventiva, reforçando o movimento de dança. Imprime assim a muitas adições um carácter sobretudo rítmico. (Marques, 2015, p. 211)





Ex. 5.1 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, original de violino e autógrafo: c. 1-16.

A transcrição para alaúde do *Prelúdio BWV 1006^a*, mantém a tonalidade original, como já foi referido, oitavando e adicionando baixos. Os baixos surgem no início do *Prelúdio* a cada dois compassos, marcando o começo de cada grupo motivico e dobrando a nota da melodia. Surgem ainda como nota pedal (Ex. 5.1) (Costa, 2012; Marques, 2015). Estes baixos foram incluídos não só porque é possível na guitarra, mas também porque ajudam a compensar a pouca ressonância do instrumento (Wade, 1985).



Ex. 5.2 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, original de violino e autógrafo: c. 94-96.

Em momentos em que a melodia sugere uma polifonia a duas vozes, a primeira nota de cada tempo é transposta à oitava inferior, podendo ainda ser duplicada (Ex. 5.2), (Costa, 2012; Marques, 2015).



Ex. 5.3 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, original de violino e autógrafo: c. 125-134.

Apesar de surgirem principalmente como pilares harmônicos, em alguns casos a movimentação é maior, criando linhas melódicas (Ex. 5.3), (Costa, 2012; Marques, 2015).

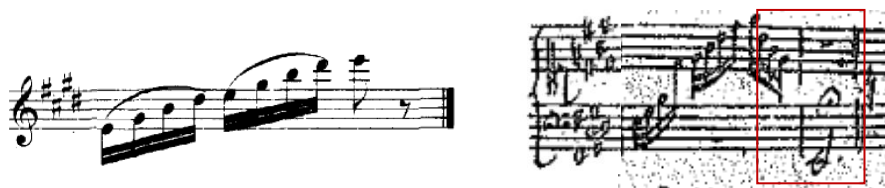


Ex. 5.4 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, original de violino e transcrição para alaúde (autógrafo): c. 134-136.

O preenchimento de acordes que Bach efectuava nas suas transcrições para alaúde, no caso do *Prelúdio* só se verifica na cadência final (Ex. 5.4).

E nas transcrições para alaúde, Bach limita-se muito frequentemente a adensar alguns acordes em momentos cadenciais ou pontuais e a realizar baixos leves, acrescentando notas de forma não exaustiva e – o que é sobretudo importante – adequada ao carácter das obras (leve, rítmico, de dança). O autor opta por soluções que não sobrecarregam harmonicamente o instrumento e partem de uma realização musical. As notas não parecem ser adicionadas com o intuito de preencher o original sempre que possível, de acordo com as possibilidades do

instrumento; criam dinâmica e surgem no contexto da construção da obra, em momentos centrais. (Marques, 2015, p. 230-231)



Ex. 5.5 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, original de violino: c. 138 e transcrição para alaúde (autógrafo): c. 138-139.

De salientar ainda que esta transcrição acrescenta um compasso relativamente ao original de violino, uma vez que é adicionado um arpejo descendente no 3º tempo do compasso 138, terminando no mi grave do compasso seguinte (Ex. 5.5). Provavelmente procurando o mesmo efeito de retorno à nota inicial no fim do *Prelúdio* (Costa, 2012).

Contrariamente ao estilo francês das restantes danças da suite, o *Prelúdio* foi composto ao estilo italiano concertante (Costa, 2012).

O moto perpétuo de semicolcheias remonta ao allegro de concerto, mas não há a usual estrutura *ritornello*, há apenas uma possível analogia entre solo e *tutti* com o género: o trecho inicial, que vai até ao compasso 12 poderia ser comparado ao *tutti* e os trechos em *bariolage* sobre uma nota pedal poderiam corresponder aos solos, comparações que têm certo respaldo na orquestração da peça que o próprio compositor realizou da *Sinfonia* da *Cantata 29*. (Costa, 2012, p. 78)

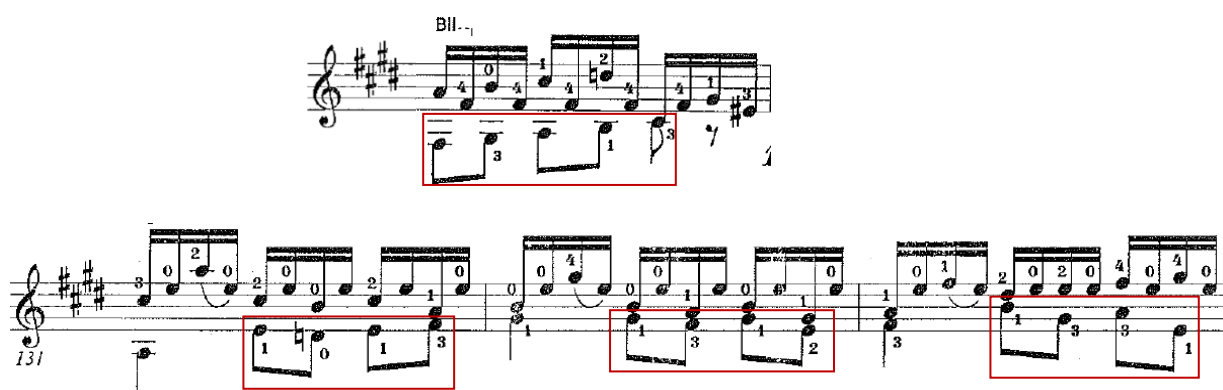
5.2. As transcrições para guitarra

Serão analisadas as transcrições para guitarra de Alberto Ponce (não editada e sem data), Mosóczi Miklós (1978), Jerry Willard (1980), Frank Koonce (1989), József Eötvös (2002), Walter Despalj/István Romer⁵⁰ (2005) e Richard Sayage (2007).

Uma breve observação das transcrições permite concluir que nenhuma apresenta grandes modificações relativamente à transcrição para alaúde. A exceção é a transcrição de Miklós que acrescenta em todo o *Prelúdio* somente seis notas de baixo – mi (esta é praticamente uma

⁵⁰ Valter Despalj (1947-) é violoncelista e professor na Zagreb Academy of Music. A sua larga experiência em transcrever obras para guitarra e violoncelo e, a sua prática performativa com vários guitarristas, nomeadamente: Dusan Bogdanovic, Darko Petrinjak e István Romer, levaram-no a familiarizar-se de tal modo com o instrumento que se aventurou a transcrever para guitarra algumas *Suites* de Bach para violoncelo. Após o seu sucesso, manifestado por alguns amigos e principalmente por John Williams, fez com que concluísse o projecto de transcrever para guitarra todas as *Sonatas* e *Partitas* para violino solo e ainda a *Partita* para flauta solo. As digitações foram realizadas por István Romer. (Despalj, 2005)

cópia fiel do original de violino). As restantes imitam quase na totalidade a transcrição feita por Bach para alaúde em que a principal diferença para a do original de violino, facilmente detectável após uma primeira leitura, é o aparecimento de uma linha no baixo, podendo surgir isolado ou em sequência (Marques, 2015). Os baixos adicionados por cada guitarrista é muito semelhante e surgem praticamente sempre nos mesmos locais: Ponce – 85 notas de baixo; Willard – 84 notas de baixo; Koonce – 92 notas de baixo; Eötvös – 89 notas de baixo; Despalj – 90 notas de baixo; Sayage – 121 notas de baixo. O número de baixos acrescentados por Sayage é ligeiramente superior porque acrescenta movimentos melódicos em colcheias nomeadamente nos compassos 108 e 131-133 (Ex. 5.6).



Ex. 5.6 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Sayage: c. 108 e 131-133.

Os baixos acrescentados nestas transcrições estão implícitos na polifonia do *Prelúdio* e visam aproveitar o registo da guitarra.

Através da adição de baixos e/ou da duplicação de baixos pré-existentis à oitava (sobretudo inferior) e/ou de outras notas, podem formar-se ou preencher-se acordes, aproveitando as seis cordas da guitarra. Muitos desses acordes estão implícitos no original, em passagens a uma ou a duas vozes, outros existem já no texto de Bach e são expandidos. (Marques, 2015, p. 76)

De referir a utilização da *scordatura*⁵¹ nas versões de Despalj e Eötvös que alteram a afinação da 3ª corda da guitarra – sol para fá #⁵². Esta alteração surge naturalmente e facilita bastante a

⁵¹ A *scordatura* é um termo italiano utilizado para designar uma afinação que se utiliza de um conjunto de alturas diferentes daquelas consideradas as convencionais de determinado instrumento de corda. Tal mudança pode ser com intuito de ampliar a tessitura do instrumento, ou explorar “novas cores, timbres, sonoridades e possibilidades harmônicas alternativas”. Este procedimento pode ainda auxiliar na imitação de outros instrumentos (...). (Borges, 2007, p. 20)

⁵² Em relação à afinação standard, Carvalho chama esta de *scordatura* interior. “Altera apenas a distância entre cordas sem alterar o âmbito. Podem nascer por razões de ressonância, de distribuição tímbrica ou de harmonia, são exemplo a de *vibuela*, com a 3ª corda em fá # que não altera a tessitura mas desloca dentro da mesma algumas possibilidades de execução de determinados agregados e situações de contraponto.” (Carvalho, 2004, p. 150)

sua execução (Eötvös, 2002). Provoca ainda uma mudança da sonoridade no *Prelúdio* uma vez que com esta alteração a 3ª corda torna-se um pouco menos tensa promovendo um timbre mais grave e *escuro*. Com esta alteração a relação intervalar entre as cordas da guitarra fica igual à do alaúde renascentista do séc. XVI.

Um outro aspecto a salientar é o da sistemática expansão na realização dos valores rítmicos originais uma vez que há notas, principalmente os baixos, que facilmente podem ser mantidos mais tempo na guitarra. Isto acontece no sentido de aproveitar o âmbito e a ressonância da guitarra e, em alguns casos, pretenderá facilitar a sua execução (Marques, 2015).

A este respeito importa esclarecer que são vários os factores que contribuem para o prolongamento de notas na guitarra, mesmo que não estejam escritas na partitura.

A utilização de barras⁵³ permite deixar soar simultaneamente até seis notas, na execução de notas por grau disjunto. A realização de posições habituais e cómodas, por acordes por vezes fixos (em que se conserva determinada posição mesmo sem recorrer a uma barra), leva a pressupor que os dedos da mão esquerda se mantenham, fazendo com que as notas se prolonguem de uma forma imediata e recorrente na interpretação no instrumento. O uso de cordas soltas é outro recurso que permite manter as notas a soar mais tempo do que o notado. Estas opções prendem-se com a comodidade de realização no instrumento, pois poupam movimentos de mão esquerda, e com a prática corrente na guitarra de realizar arpejos por acordes (Marques, 2015).

Apesar de se poderem utilizar os processos descritos anteriormente, é importante referir que existe sempre a possibilidade de se parar uma qualquer nota. Para isso, terá que se utilizar um movimento extra da mão esquerda ou direita (Marques, 2015).

5.3. A transcrição de Alberto Ponce

A oportunidade da análise do *Prelúdio BWV 1006*^a neste trabalho, como foi referido anteriormente, deve-se ao facto de ter sido durante muitos anos peça imposta do 5º ano -

⁵³ A barra é um procedimento técnico em que se calcam várias notas utilizando um único dedo da mão esquerda (normalmente o primeiro).

“Este procedimiento presta a la técnica actual un valiosísimo concurso; hace las veces de una cejuela seccionable y móvil que permite realizar y sostener a manera de pequeño pedal, ciertos pasajes melódicos y harmónicos que de otra manera serían difíciles sino imposibles de ejecutar.” (Pujol, 1952, p. 36)

Diplôme d'Exécution - na ENMP. Vários factores concorriam para que o estudo desta obra fosse encarado com atenção adicional: a sua grande dificuldade técnica, a circunstância de todos os alunos a interpretarem (sujeitando-se às comparações entre si) e, por último, o facto de se tratar de uma transcrição de Ponce. Apesar de, na maior parte das vezes, ser estudado isoladamente, em alguns anos lectivos foram adicionados ao *Prelúdio* um ou mais andamentos da mesma suite.

De seguida é apresentada a análise das opções de digitações na transcrição de Alberto Ponce, utilizando, sempre que seja pertinente, as restantes transcrições observadas⁵⁴.

A importância que Ponce dá à digitação da mão direita está bem patente na sua transcrição pois podemos observar ao longo de todo o *Prelúdio* indicações a esse respeito. Esta questão não poderá ser comparada com as restantes transcrições uma vez que, à excepção de Miklós e Eötvös que, indicam muito pontualmente algumas opções, nenhuma das outras contém soluções de digitação. Relativamente às digitações de mão esquerda, todas as transcrições apresentam sugestões.

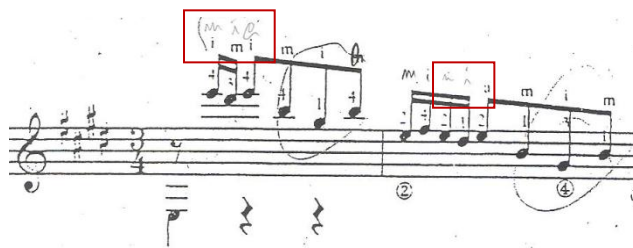
Eötvös, na sua transcrição, explica por que não gosta de apresentar as suas digitações.

I admit that I do not like adding fingering! Only if absolutely necessary and in special cases. However, the fingering in Bach's works must support absolutely the musical intentions or musical requirements. Fingering can be very helpful in understanding the music or obtaining the musical opinions of other guitarists. Thus I have tried – as in my *Goldberg Variations* edition – to add very precise fingering. Many others's fingerings are also viable and I continually feel to urge to change fingering. However, as my publisher imposed a publication date, the present fingering is my state of thought in 2001! (Eötvös, 2002, p. 7)

⁵⁴ Será usada a seguinte nomenclatura para a mão direita: indicador – *i*; médio – *m*; anelar – *a*; polegar – *p*, na mão esquerda: indicador – 1; médio – 2; anelar – 3 e mindinho – 4. As cordas da guitarra são indicadas de 1 a 6 (da aguda para a mais grave: mi, si, sol, ré, lá, mi) e surgem rodeadas por um círculo, o 0 indica corda solta – *cs*.

5.3.1. Mão direita

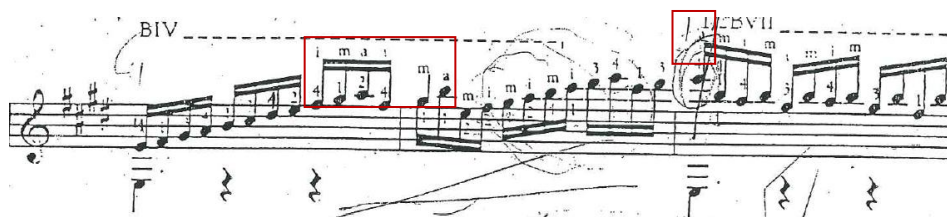
Uso do anelar



Ex. 5.7 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 1-2.

Neste primeiro exemplo (Ex. 5.7), apesar da digitação que é apresentada na edição de Ponce nas três primeiras notas da voz superior (mi – ré # – mi) ser a utilização dos dedos *i-m-i*, Ponce aconselhava o uso do *a* no 2º mi por uma questão de *peso* e intensidade da nota. No compasso seguinte, se mantivermos a alternância entre os dedos *i* e *m*, verificamos que o mesmo motivo melódico é realizado com a mesma sequência de dedos proposta por Ponce no início do *Prelúdio (i-m-a)*. A proposta que está escrita à mão por mim faz com que a chegada ao mi do 2º tempo tenha outra sequência de dedos (*m-i-a*), perdendo-se a lógica da imitação – mesmo desenho melódico, mesma digitação, no entanto, se utilizarmos esta mesma sequência no início, a questão da imitação está salvaguardada. O importante para Ponce é o apoio do 2º mi do motivo rítmico com o *a* independentemente do dedo que o precede.

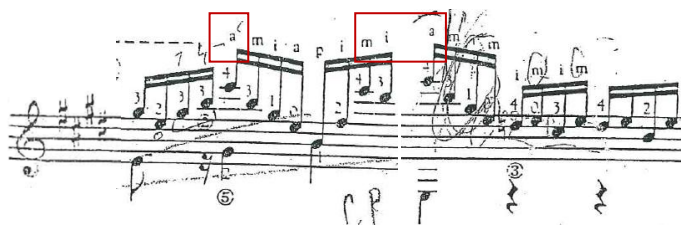
A sequência *i-m-a* e *m-i-a* é algumas vezes utilizada por Ponce em momentos em que é necessário salientar a nota mais aguda da frase, como podemos verificar nos exemplos 5.8⁵⁵, 5.9⁵⁶ e 5.10. A utilização sistemática do mesmo dedo tem como objectivo favorecer a coesão da linha melódica.



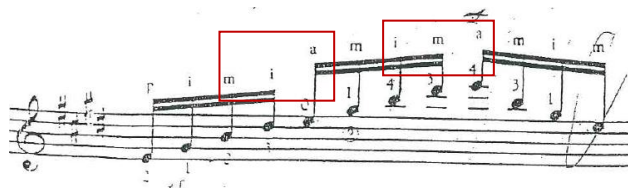
Ex. 5.8 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 7-9.

⁵⁵ Apesar de não estarem escritos os dedos da mão direita no 3º tempo do compasso 8, se seguirmos a alternância dos dedos verificamos que a chegada ao mi é realizada através da sequência *m-i-a*.

⁵⁶ Situação idêntica à descrita anteriormente.



Ex. 5.9 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 129-130.

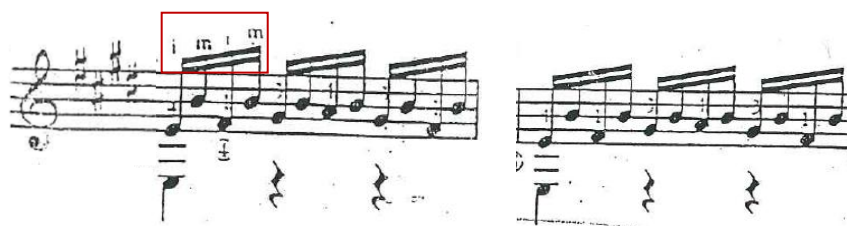


Ex. 5.10 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 138.

De salientar que a utilização do *a* no ponto culminante de uma frase, como foi referido antes, era um gesto que Ponce utilizava recorrentemente. O emprego do *a* nestes momentos era suportada por um movimento oblíquo do braço em direcção à escala da guitarra percorrendo por breves instantes a corda no sentido de dar um maior *peso* e densidade à nota⁵⁷; este era um dos movimentos mais característicos na forma de tocar de Ponce e um sinal de identidade da técnica de Alberto Ponce.

Movimentos entre melodia e nota pedal

Os seguintes exemplos (Ex. 5.11, 5.12, 5.13 e 5.14) apresentam a opção de Ponce para movimentos entre uma melodia e uma nota pedal que, independentemente da distância entre cordas, é a de manter a utilização dos mesmos dedos da mão direita (*i* e *m*).



Ex. 5.11 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 3 e 5.

⁵⁷ Situação já descrita detalhadamente por Regine Campagnac no ponto 2.1.4. *Escola Alberto Ponce Som.*

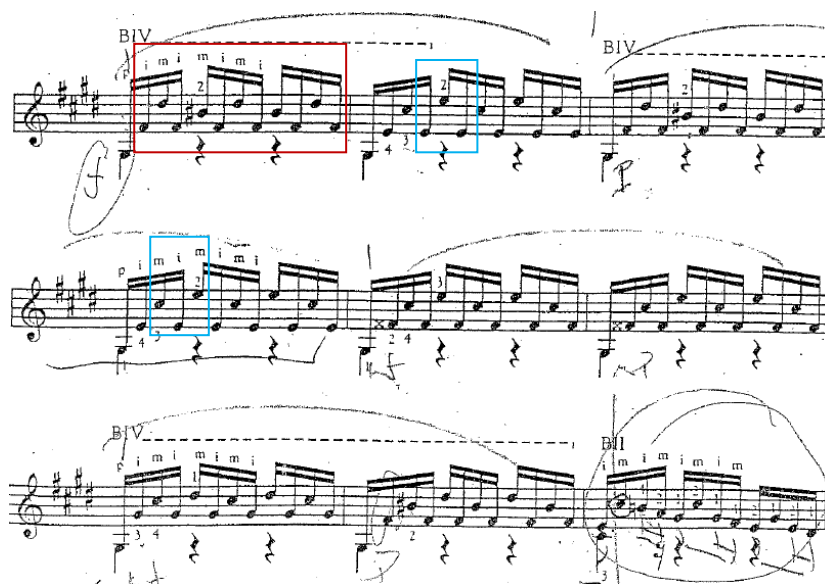
No exemplo 5.11 utiliza o *m* na nota pedal – si e a melodia é tocada com o *i*, independentemente da corda em que é tocada (4ª e 5ª corda). Neste trecho musical, apesar de se poder tocar facilmente a melodia com o *p* e a pedal com o *i* ou *m*⁵⁸, a sua utilização dificulta a paragem da 6ª corda – mi no 2º tempo do compasso, pois, normalmente, pousamos o polegar na 6ª corda para abafar a sua vibração. Ponce era muito cuidadoso no que diz respeito à realização das pausas, como é possível observar no exemplo seguinte, em que algumas pausas estão rodeadas a lápis (este assunto será tratado no capítulo 8 desta III parte).



Ex. 5.12 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Ponce: c. 9-16.

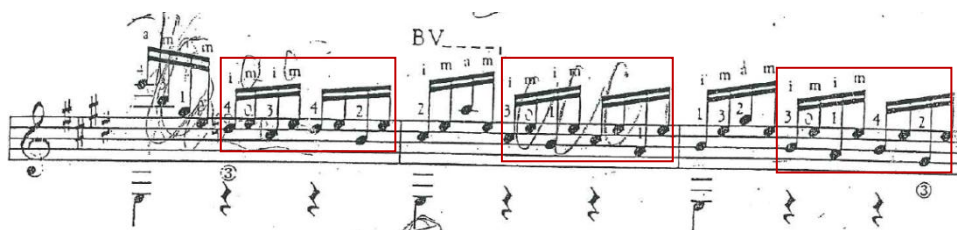
No exemplo 5.12 Ponce utiliza a mesma sequência de dedos, ainda que nesta secção a melodia se alterne entre a voz grave e aguda nos primeiros quatro compassos.

⁵⁸ Esta combinação é utilizada por vários guitarristas, como por exemplo Rafael Aguirre, proporcionando uma grande velocidade na sua execução. Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AbDKvnpvfl>.



Ex. 5.13 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 43-51.

Nesta secção do *Prelúdio* (Ex. 5.13), surge outro exemplo semelhante aos anteriores, sendo que neste caso a melodia se encontra na voz superior e a nota pedal na grave. A utilização dos dedos obedece ao mesmo critério dos exemplos anteriores – *i* na nota pedal e *m* na melodia. Esta situação cria neste caso, uma dificuldade acrescida, pois a abertura chega a ser de quatro cordas nos compassos 44 e 46 (entre a 2^a e 5^a corda), aliás esta situação já acontece, ainda que só uma vez, no exemplo 5.11, no entanto, a melodia é tocada sempre com o mesmo dedo, permitindo assim uma maior igualdade sonora. A dificuldade de execução desta secção com os dedos *i* e *m*, faz com que outras soluções sejam usadas, nomeadamente a utilização alternada do *m* na 3^a corda e do *a* na 2^a corda.



Ex. 5.14 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 130-132.

Neste caso (Ex. 5.14) a melodia encontra-se na 3^a corda. No entanto, em todos os exemplos, a utilização do *a* em substituição do *m* é possível e, muitas vezes utilizada por vários guitarristas e também por mim, uma vez que existem momentos onde as cordas em uso são mediadas por uma ou mais cordas paradas.

A recorrente utilização desta combinação de dedos é visível em alguns estudos de Pujol (Ex. 5.15). Nestes estudos e, em todo o seu método, podemos observar a constante indicação de digitação de ambas as mãos, à imagem do que Ponce faz na sua transcrição do *Prelúdio*.

Apesar de haver guitarristas que optam por esta solução em toda a secção (*i* na última semicólcheia de cada tempo), como por exemplo o guitarrista John Williams⁵⁹, há também quem o faça exclusivamente com o *p*, como por exemplo a guitarrista Ana Vidovic⁶⁰. Uma terceira possibilidade, utilizada por mim, é a de usar as duas fórmulas de digitação – *i* na 3ª corda e o *p* na 4ª.

Alberto Ponce aconselha os seus alunos a estudar o *Estudio XXVII* de Emilio Pujol para treinar este tipo de arpejos, todavia, esta sequência pode ser encontrada noutros estudos do mesmo autor (Ex. 5.18).

The image displays three musical excerpts from Emilio Pujol's Estudios XXVII, LVII, and XLIII, each featuring arpeggiated patterns. The first excerpt, 'Andante sostenuto (♩ = 69)', shows a sequence of arpeggios with fingerings 4, 2, 4, 4 and dynamics *p* and *mf*. The second excerpt, 'Vivace M (♩ = 108)', shows a sequence of arpeggios with fingerings 2, 3, 4, 2 and dynamics *p* and *mf*. The third excerpt, 'Cantabile M (♩ = 84)', shows a sequence of arpeggios with fingerings 2, 4, 4, 4 and dynamics *mf* and *mf*. Each excerpt has a red box highlighting a specific arpeggiated pattern.

Ex. 5.18 – E. Pujol – *Estudio XXVII*–: c. 1-2, *Estudio LVII*: c. 1-2, *Estudio XLIII*: c. 1-2.

Fraseado

The image displays a musical excerpt from J. S. Bach's Prelúdio BWV 1006, transcribed by Ponce. It shows a sequence of arpeggios with fingerings 2, 3, 4, 2 and dynamics *mf* and *mf*. A red box highlights a specific arpeggiated pattern.

Ex. 5.19 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Ponce: c. 29-31.

⁵⁹ Interpretação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oPfZVfJdp0>.

⁶⁰ Interpretação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aOC0LEnyXvE&list=RDaOC0LEnyXvE#t=5>.



Ex. 5.20 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Ponce: c. 33-35.

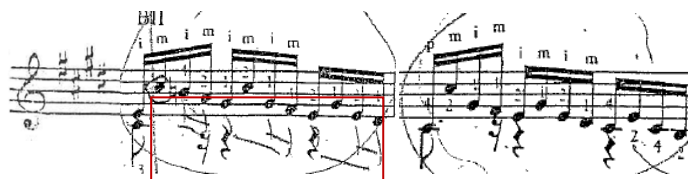
O movimento melódico por graus conjuntos desta secção (Ex. 5.19 e 5.20) é o mesmo em toda a progressão (c. 29-42) e tem como característica a utilização do *i* e do *m* na melodia e do *a* na nota pedal. O ritmo que está escrito à mão no compasso 29 do exemplo 5.19 tem como objectivo, indicar aos alunos a maneira de pensar e sentir a frase. Neste caso o mais importante é a condução da melodia. Com excepção do compasso 33 (Ex. 5.20), em que a nota pedal é tocada (por impossibilidade técnica) na mesma corda da nota da melodia (primeiras duas semicolcheias do 2º e 3º tempo, mi #– sol #), é sempre possível manter a nota anterior à nota pedal (transformando-a numa colcheia), exactamente como o ritmo que está escrito por cima – colcheia, duas semicolcheias. Esta digitação volta a ser utilizada na transposição à subdominante (Ex. 5.21 e 5.22).



Ex. 5.21 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Ponce: c. 79-81.



Ex. 5.22 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Ponce: c. 83-85.

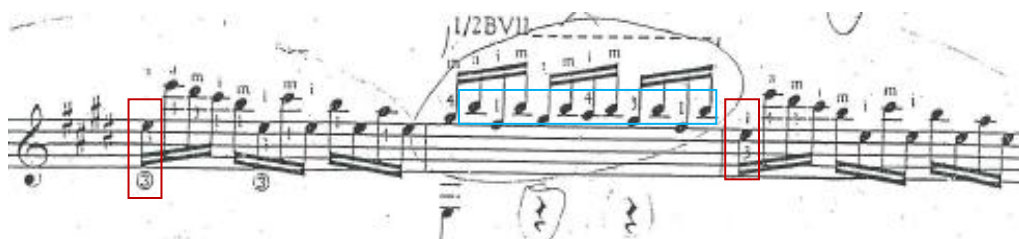


Ex. 5.23 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Ponce: c. 51-52.

O pensamento de Ponce relativamente à condução da progressão melódica referenciada nos exemplos 5.19 a 5.22, surge novamente indicado no exemplo 5.23, se bem que se manifeste ao longo de todo o *Prelúdio*. Estes são pontos de início de secções, em que Ponce reforçava com o ritmo escrito à mão⁶¹ a necessidade de uma boa condução melódica.

5.3.2. Mão esquerda

Para articular uma frase

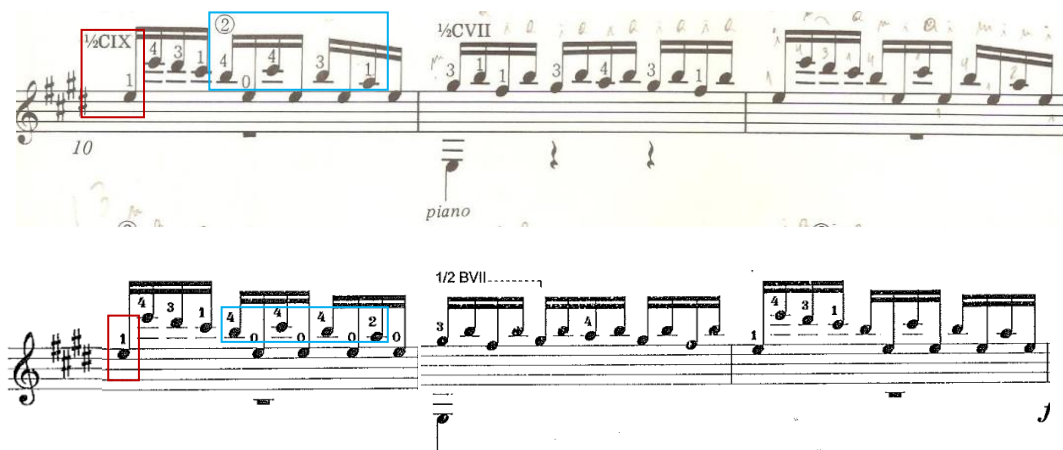


Ex. 5.24 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Ponce: c. 10-12.

Nesta passagem (Ex. 5.24), a chegada ao mi da 3ª corda do 1º tempo do compasso 10 e 12 pode ser realizada com o dedo 1 ou 3, sendo que a opção de Ponce é a de chegar com o dedo 3. Deste modo, a separação das duas frases é reforçada pelo salto que a mão esquerda tem que realizar (7ª para a 9ª posição), criando um momento de respiração que beneficia a uniformidade da duração da nota pedal – si do compasso 11 (o si ainda soará no momento em que o mi é tocado). A utilização do dedo 1 quebra a sensação de continuidade da nota pedal no momento em que a mão muda de posição.

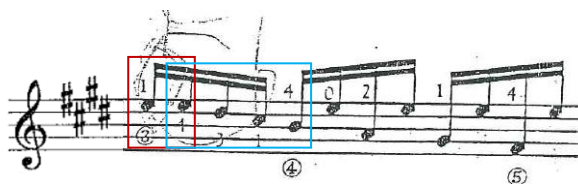
Koonce é, a par de Ponce, o único que utiliza esta digitação, mas, em vez de calcar o mi com o dedo 3, calca-o com o dedo 2. O uso do 2º dedo tem como intuito aproximar a mão esquerda do mi agudo seguinte, no sentido de encurtar e facilitar o salto de posição da 7ª para a 9ª posição. De referir ainda que Koonce toca o último mi do compasso na 1ª *cs* para facilitar o salto da mão esquerda novamente para a 7ª posição, no entanto, este mi dificilmente será igual ao da 3ª corda, provocando uma alteração do timbre não muito desejável (Ex. 5. 25).

⁶¹ Na minha partitura não houve necessidade de Ponce escrever estes ritmos à mão uma vez que é uma cópia de uma outra que já tinha este tipo de anotações. Como esta partitura nunca chegou a ser editada, esta era a única forma de a obter.



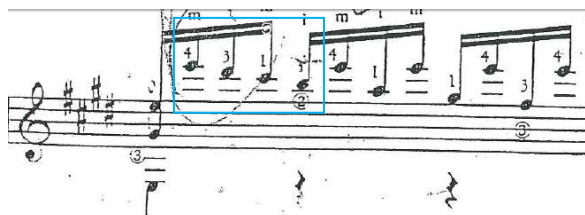
Ex. 5.28 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Willard e Sayage: c. 10-12.

Willard, Eötvös, Despalj/Romer e Sayage também realizam a melodia na 2ª corda e a nota pedal na 1ª, já o 1º mi é tocado na 3ª corda, havendo assim uma natural diferença entre melodia e nota pedal. É de referir que Eötvös e Despalj/Romer chegam ao mi com o dedo 2 como Konce (Ex. 5.27), pelo contrário, Willard e Sayage utilizam o dedo 1 realizando o salto de posição no início do compasso (Ex. 5.28). Em todos estes exemplos verificamos ainda que a chegada ao dó da melodia (3ª semicolcheia do 2º tempo), é realizada com o arrastar do dedo 4 ou 3 implicando uma mudança de posição (9ª para a 10ª).



Ex. 5.29 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Ponce: c. 137.

No exemplo 5.29, o 2º mi do compasso (dedo 4) é tocado na 3ª corda e na mesma posição do 1º (dedo 1), quando podia ser facilmente tocado na 1ª *cx*, facilitando a mudança de posição (9ª para a 6ª). No entanto, esta opção faz com que o movimento da mão esquerda no momento da troca do dedo 1 para o dedo 4 reforce a articulação do fraseado. O momento da troca de dedos faz naturalmente a separação do mi que é o final da frase anterior com o mi que é o início da frase seguinte. Deste modo, Ponce imita a mesma condução melódica do compasso anterior uma oitava abaixo (Ex. 5.30).



Ex. 5.30 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 136.



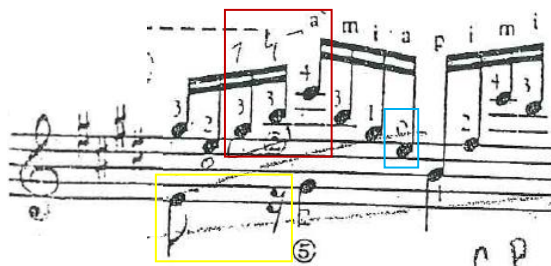
Ex. 5.31 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Koonce, Eötvös e Despalj/Romer: c. 137.

Nos casos de Koonce, Eötvös e Despalj/Romer, a opção é terminar a frase com o dedo 1 na 3ª corda e, como referido antes, utilizar a 1ª ω para mudar a posição (Ex. 5.31).



Ex. 5.32 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Sayage, Miklós e Willard: c. 137.

Já nos casos de Sayage, Miklós e Willard, é a de terminar a frase com o mi na ω , iniciando a seguinte na 3ª corda (Ex. 5.32).



Ex. 5.33 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 129.

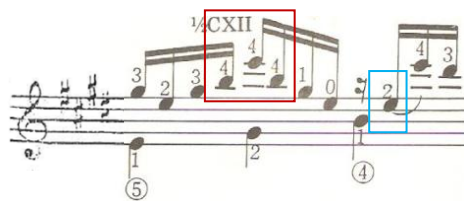
No exemplo 5.33, verificam-se duas possibilidades de digitações para chegar ao mi do 2º tempo e, apesar da que está proposta na transcrição, realizada através da 2ª corda (dedo 3 arrasta do sol # até ao si), Ponce aceitava que fosse realizada a outra que está escrita à mão – através da 1ª corda. Na versão original o baixo – mi, dura $\frac{3}{4}$ do tempo, na segunda possibilidade passa a ser uma colcheia, uma vez que a mão tem de se deslocar para a 4ª posição para tocar o sol # na 1ª corda. Mais uma vez surge uma situação em que se deve ter cuidado em tocar o mi na *cs*, pois esta, sendo mais brilhante que a 2ª, pode criar um acento deslocado. A sua grande vantagem é a de que com o movimento do braço esquerdo no deslocamento entre as notas si e mi, o *peso* com que se chega a esta última é muito superior à primeira solução.

Refira-se ainda a utilização do mi *cs* na 4ª semicolcheia do 2º tempo, situação não muito usual em Ponce, uma vez que existe a possibilidade de o tocar na 3ª corda com uma barra na 9ª posição, situação utilizada unicamente por Koonce (Ex. 5.34). Esta situação deve-se ao facto de poder aliviar a tensão da mão esquerda por breves momentos fazendo-a relaxar.



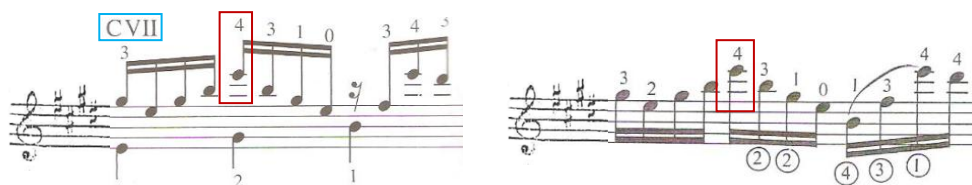
Ex. 5.34 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Koonce: c. 129.

Nas restantes transcrições, com a excepção de Despalj e Miklós (se bem que Miklós não acrescenta os baixos), é possível constatar que não existem duas soluções iguais para esta passagem.



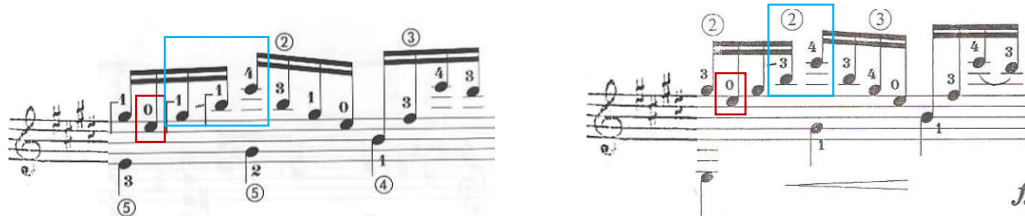
Ex. 5.35 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Willard: c. 129.

Willard (Ex. 5.35) toca todas as notas na mesma posição que Ponce, mas ao invés de chegar ao si com o dedo 3, toca-o com o dedo 4, utilizando uma barra com este dedo (não muito usual) para tocar também o mi seguinte (nesta versão existe um erro de impressão no 3º tempo: o mi deve ser fá #).



Ex. 5.36 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Despalj/Romer e Miklós: c. 129.

Neste exemplo (Ex. 5.36) a chegada ao mi realiza-se através da 1ª corda mas sem arrastamento do dedo 4 (o si anterior é tocado com o dedo 1 em virtude do uso da barra na 7ª posição).



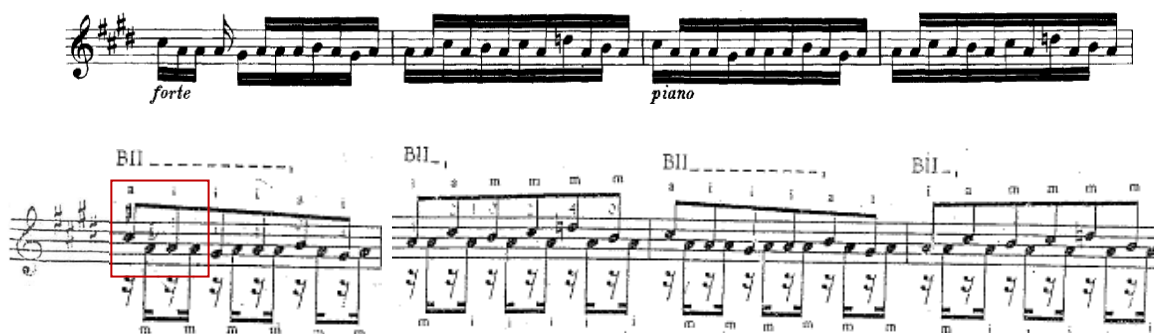
Ex. 5.37 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Sayage e Eötvös: c. 129.

A diferença neste exemplo é a utilização no mi *cs* na 2ª semicólcheia do 1º tempo (Ex. 5.37). Sayage chega ao mi através da 1ª corda e Eötvös através da 2ª.

A utilização da *cs*, neste e em outros casos, é uma opção muito utilizada por guitarristas, no entanto, como já foi referido, esta é uma opção que influencia a sonoridade (Marques, 2015).

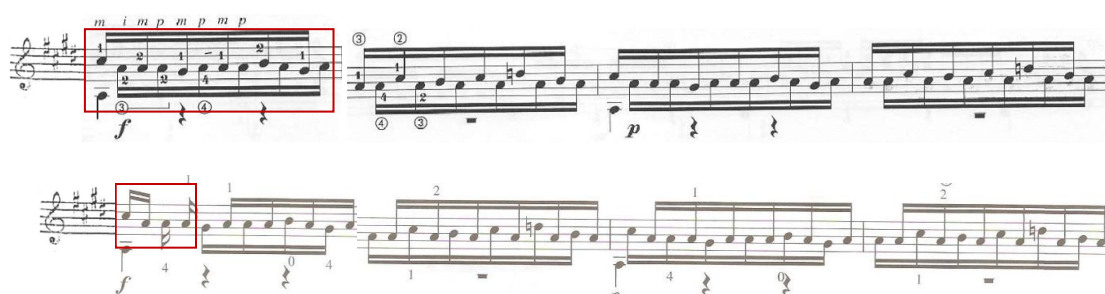
O seu uso na guitarra permite resolver questões de dedilhação (mudanças de posição), ganhar rapidez (já que a mão esquerda não é utilizada), prolongar as notas mais tempo do que o valor escrito, tendo ficado ilustrado em muitos exemplos anteriores. No entanto, e apesar de também a corda solta proporcionar uma sonoridade mais clara, é várias vezes evitada. (Marques, 2015, p. 181)

Extensão da mão esquerda



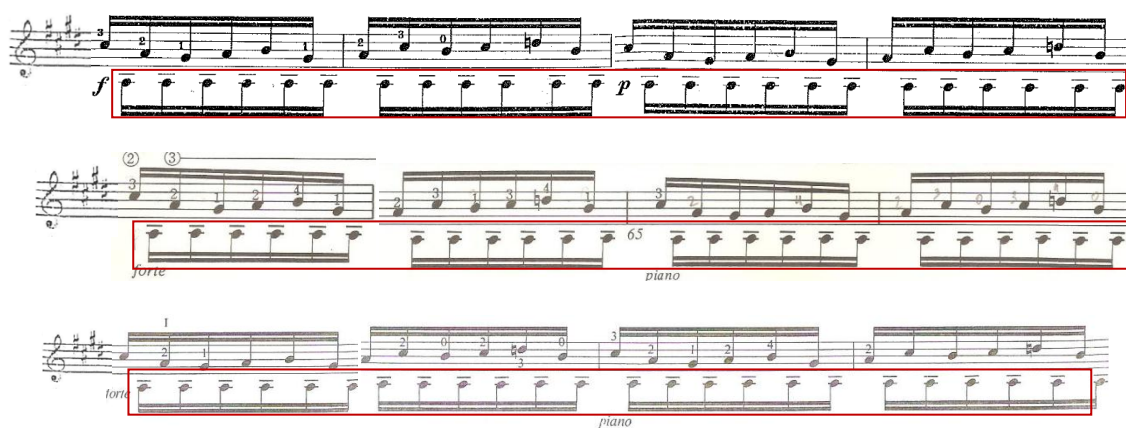
Ex. 5.38 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, original de violino e transcrição de Ponce: c. 63-66.

Apesar da dificuldade desta passagem (Ex. 5.38), em virtude da grande extensão realizada pela mão esquerda entre o lá da 3ª (dedo 1) e o lá da 4ª corda (dedo 4), Ponce realiza-a igual ao original de violino uma vez que mantém a mesma oitava na pedal – lá.



Ex. 5.39 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Eötvös e Despalj/Romer: c. 63-66.

Neste caso, Eötvös e Despalj utilizam a mesma opção que Ponce, se bem que o primeiro alterne a nota pedal entre a 3ª e 4ª corda enquanto Ponce e Despalj/Romer a toquem sempre na 3ª corda (Ex. 5.39).



Ex. 5.40 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Sayage, Willard e Miklós: c. 63-66.

Em todas as outras versões, a nota pedal lá é tocada uma oitava abaixo na 5ª α , facilitando a técnica da mão esquerda (Ex. 5.40).



Ex. 5.41 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Koonce: c. 63-66.

De salientar ainda que Koonce apresenta na sua transcrição uma segunda alternativa utilizando um misto das duas versões, alternado a oitava da pedal a cada compasso (Ex. 5.41).



Ex. 5.42 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 67-78.

No entanto, e por dificuldade técnica, nomeadamente nos compassos 77 e 78, a pedal – lá, passa a ser tocada, na transcrição de Ponce, uma oitava abaixo em toda a restante secção (Ex. 5.42), contrariamente à versão original para violino. Esta mudança de oitava origina uma forte presença sonora da nota pedal; para evitar essa sobreposição às restantes vozes, Ponce

Willard e Sayage mantêm a solução utilizada em toda a secção (pedal lá uma oitava abaixo).



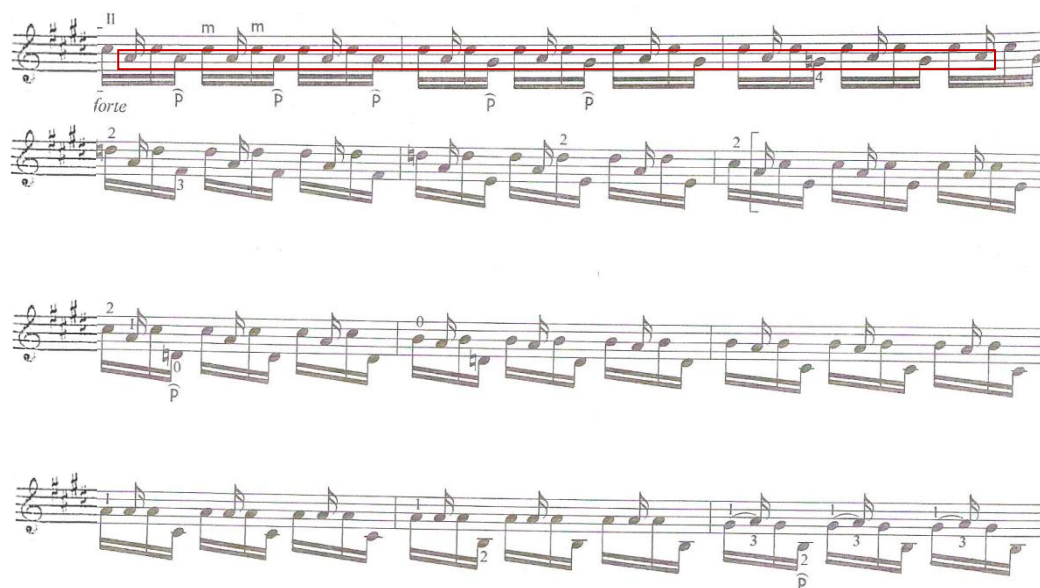
Ex. 5.43 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Eötvös e Despalj/Romer: c. 77-78.

Ainda assim, apesar da enorme dificuldade técnica causada pela abertura dos dedos 1 e 4 da mão esquerda (Ex. 5.43), as transcrições de Eötvös e Despalj/Romer, mantêm-se fiéis ao original de violino. No entanto, como as suas transcrições utilizam a *scordatura*, esta passagem é ainda assim um pouco menos “difícil” uma vez que a extensão entre o dedo 1 e 4 é menor (dedo 1 calca o lá no 3º espaço em vez do 2º).



Ex. 5.44 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Koonce: c. 67-78.

Koonce apresenta, como no início desta secção, as duas soluções possíveis (Ex. 5.44).



Ex. 5.45 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Miklós: c. 67-78.

Note-se que na transcrição de Miklós, apesar de se iniciar esta secção utilizando a pedal uma oitava abaixo (Ex. 5.45), a partir do compasso 67 mantém o original de violino (Ex. 5.40), contrariamente à opção de Ponce.

Timbre/mudança de posição



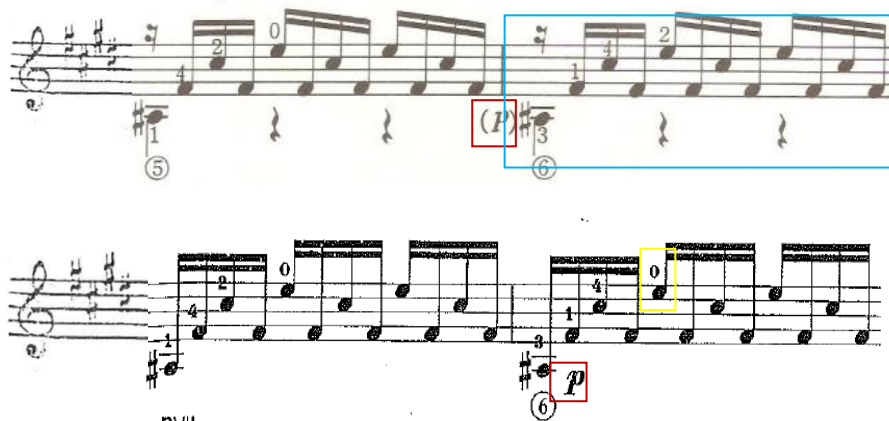
Ex. 5.46 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Ponce: c. 53-54.

O exemplo 5.46 apresenta uma alteração de posição utilizada por Ponce no 2º compasso – 1ª para a 4ª posição. Esta alteração, para além da mudança tímbrica, permite salientar ainda mais a ideia do contraste dinâmico que está subjacente a esta passagem (forte – piano), assim como ao nível do timbre (*sul tasto* – *sul ponticello*, ou o inverso). Neste caso, Miklós, Eötvös, Koonce e Despalj não indicam alteração de dinâmica e digitação nas suas transcrições.



Ex. 5.47 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Koonce: c. 54-55.

Koonce altera somente a última nota pedal no compasso 54 (fá # da 4^a para a 5^a corda), aproveitando o mi da 1^a *cs* para preparar o salto da mão esquerda para a barra na 7^a posição do compasso seguinte (Ex. 5.47).



Ex. 5.48 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Willard e Sayage: c. 53-54.

As transcrições de Willard e Sayage (Ex. 5.48), contrariamente a todas as que foram observadas e, mesmo relativamente ao original de violino (Ex. 49), mantêm a mesma ordem nas notas da melodia nos dois compassos, no entanto, ambos indicam diferenças de dinâmica entre eles. Refira-se ainda que Willard realiza a mesma mudança de posição e digitação que Ponce (1^a para a 4^a posição). Sayage faz também a mudança de posição mas mantém o mi na 1^a *cs*.

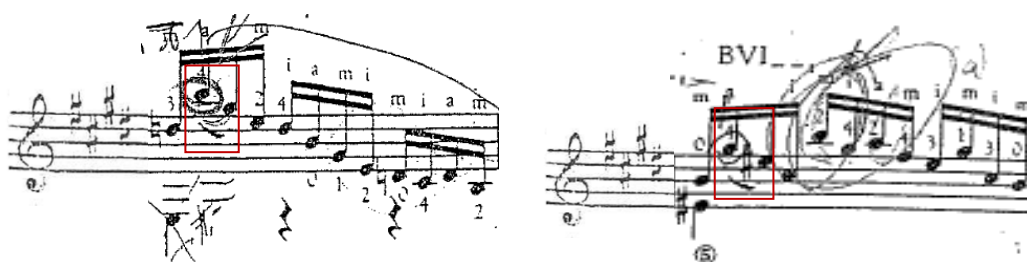


Ex. 5.49 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, original de violino: c.53-54.

Ligados⁶²

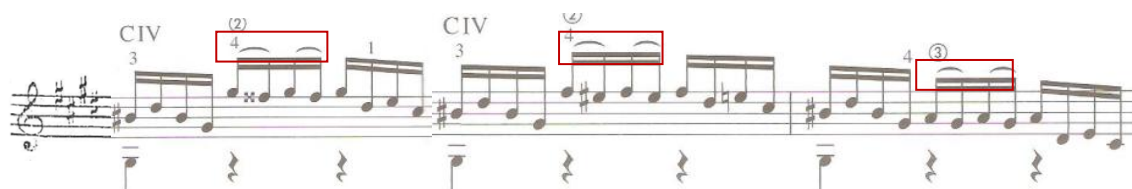
“El ligado, es outro de los factores importantísimos en la técnica del instrumento por lo que aporta de facilidad al movimiento y de ductilidad y acento expresivo a los matices y al fraseo.” (Pujol, 1952, p. 98)

É importante compreender o significado das ligaduras, que por um lado é musical e está relacionado com o fraseado e por outro é técnico e instrumental (Marques, 2015).



Ex. 5.50 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 32 e 36.

Um aspecto a salientar na transcrição de Alberto Ponce é a quase total ausência de ligados na mão esquerda. As únicas exceções da sua utilização por Ponce são os realizados nos compassos 32 e 36 (Ex. 5.50), da 2^a para a 3^a semicolcheia, mantendo neste caso a coerência de utilizar uma mesma articulação para um motivo melódico com a mesma relação intervalar.



Ex. 5.51 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Despalj/Romer: c. 39-41.

⁶² O ligado é um processo técnico que consiste em tocar uma nota só com a mão esquerda. As notas que estão ligadas são indicadas através de uma linha curva que une a 1^a à 2^a quando são duas, e que une a 1^a à última quando são mais. Na guitarra podemos realizar ligados de duas a várias notas consecutivas, tocando unicamente a 1^a. Os ligados podem ser ascendentes, descendentes ou combinados (Pujol, 1952, Marques, 2015).



Ex. 5.52 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006ª*, (autógrafo): c. 36-43.

Refira-se que, com a exceção de Eötvös que não utiliza nenhum ligado e de Despalj/Romer que indica unicamente seis ligados (Ex. 5.51), os mesmos que a transcrição de Bach para alaúde (Ex. 5.52), a utilização de ligados nas transcrições deste *Prelúdio* é muito frequente nas outras transcrições.

Como foi verificado Miklós utiliza 82 ligados; Willard – 87 ligados; Koonce – 37 ligados e Sayage – 81 ligados.



Ex. 5.53 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006ª*, transcrição de Miklós, Willard, Koonce e Sayage: c. 29-31.

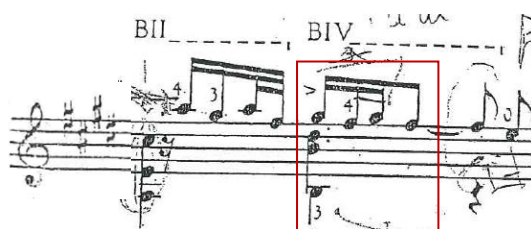
A utilização dos ligados, com exceção de um ou outro pontualmente utilizado antes, surge em todas as transcrições na mesma secção do *Prelúdio*⁶³ (Ex. 5.53). O seu uso deve-se ao movimento melódico que se repete ao longo dos 3 compassos (a 1ª nota de cada compasso

⁶³ A ausência do 2º ligado no 1º tempo na transcrição de Sayage é um erro de impressão, uma vez que, se observamos a mesma situação nos compassos seguintes já surge o 2º ligado.

integra o acorde de mi maior, mi – sol # – si). Verificamos ainda que a não utilização de ligados no início desta secção na versão de Willard se deve à opção de tocar as duas primeiras semicolcheias em duas cordas (5ª e 4ª) criando o efeito *campanela*⁶⁴ semelhante ao dos ligados e muito utilizado pelos alaudistas.

Este “ornamento” é, mau grado a sua ressonância estrita, uma alternativa à campanela, na procura da maior fluidez melódica e contribui para uma caracterização da textura rítmica do discurso guitarrístico, tendo em conta a exacta coincidência da acção dinâmica e tímbrica no mesmo trecho ou nota. (Carvalho, 2004, p. 127)

5.3.3. Ornamentação



Ex. 5.54 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006*^a, transcrição de Ponce: c. 135.

No exemplo 5.54 temos o único momento do *Prelúdio* em que se realiza um trilo. Este trilo duplo, executado em duas cordas (1ª e 2ª) pode ser tocado de várias formas, no entanto, Ponce gostava muito de o tocar fazendo deslizar rapidamente (um de cada vez), os dedos *a* e *m* pela 1ª e 2ª corda. Este efeito, quando bem executado, faz com que o trilo seja ligeiro e bastante rápido. Este trilo pode ser realizado com outra ordem de dedos – *m* e *a*; *m* e *i* ou *i* e *m*. Há ainda uma outra solução que Ponce propunha aos seus alunos mas que, pela sua enorme dificuldade poucos conseguiam executar, que é a de realizar o trilo com os três dedos (*a*, *m* e *i*), efectuando deste modo um trilo triplo. A anatomia dos dedos de cada um influenciará a sua escolha.

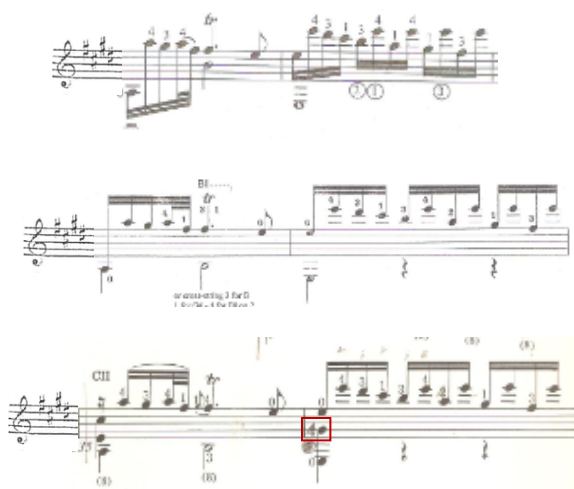
⁶⁴ Campanelas (“sininhos” em espanhol) é um termo utilizado pelo organista e guitarrista espanhol Gaspar Sanz (1640-1710) em 1677 para se referir às escalas executadas pela alternância entre cordas superiores e as cordas reentrantes nos baixos da guitarra barroca, o que faz com que a duração de uma nota se sobreponha à da próxima, causando um efeito similar ao de uma escala executada na harpa. É um efeito derivado da técnica de bariolage, em que uma melodia é alternada com cordas soltas em pedal (como em vários trechos no Prelúdio da Partia Terza). Atualmente a designação campanela também é aplicada ao alaúde e ao violão, sendo realizada pela execução da escala em ordens contíguas, sendo que uma delas faz uso de cordas soltas sempre que possível. (Costa, 2012, p. 149)

compasso seguinte (Ex. 5.57). Esta solução era muito raramente apresentada nas aulas pelos alunos de Ponce.



Ex. 5.58 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Koonce, Eötvös e Despalj/Romer: c. 135-136.

Este retardo é também adoptado por Koonce, Eötvös e Despalj/Romer (Ex. 5.58).



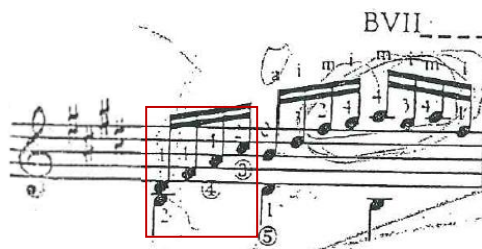
Ex. 5.59 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Miklós, Sayage e Willard: c. 135-136.

Miklós e Sayage não o usam, já Willard também não o usa mas acrescenta o sol # no acorde de mi maior (Ex. 5.59).



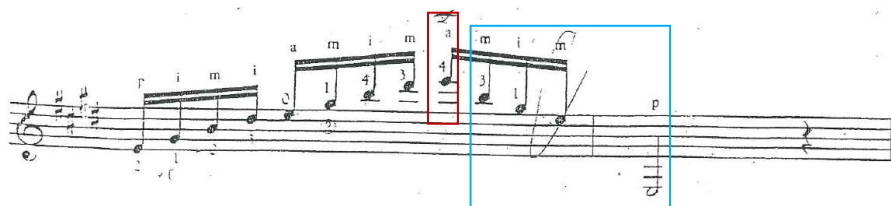
Ex. 5.60 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, original de violino: c. 135-136.

É de referir ainda que os acordes de lá maior e mi maior que surgem no início dos compassos, nos casos de Miklós e Sayage não são preenchidos como o original de violino (Ex. 5.60).



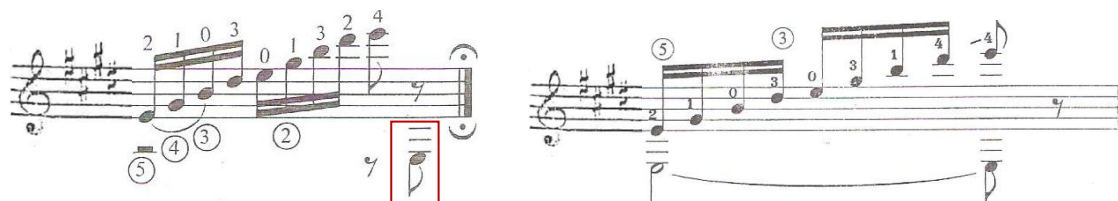
Ex. 5.61 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 128.

No exemplo 5.61 verifica-se um erro gráfico da partitura relativo à nota do baixo no 1º tempo – si. O movimento do dedo 4 para tocar a nota lá na 4ª corda (3ª semicolcheia), obriga a um deslocamento da 1ª para a 4ª posição, impedindo a duração total da nota (semínima). Esta digitação transforma o si numa colcheia, sendo necessário acrescentar ao tempo uma pausa do mesmo valor.



Ex. 5.62 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Ponce: c. 138-139.

Como já foi referido no início do capítulo, a versão para guitarra deste *Prelúdio* (Ex. 5.62), bem como a de alaúde, tem mais um compasso que a do original para violino. Apesar deste acrescento, Ponce relembra em praticamente todas as aulas que o *Prelúdio* acabava no mi do 3º tempo; as restantes notas deveriam ser tocadas em diminuendo, pois este mi era o que tinha que ficar no ouvido do público. Este arpejo é um exemplo que demonstra a sua utilização para compensar a falta de “tonal sustain” no alaúde (Workman, 2014).



Ex. 5.63 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 1006^a*, transcrição de Miklós e Sayage: c. 138.

Há no entanto duas versões que mantêm o mesmo número de compassos que o original de violino, a de Miklós e a de Sayage (Ex. 5.63); a primeira acrescenta um mi grave na última colcheia do compasso e a segunda imita o original de violino.

Síntese

Após a observação das sete transcrições podemos constatar que a transcrição de Ponce, bem como todas as outras, com excepção da do Miklós, são praticamente uma cópia da transcrição realizada por Bach para alaúde. Os baixos adicionados são uma condição que lhe é facultada pelo instrumento para o qual é realizada a adaptação enriquecendo ao nível harmónico o *Prelúdio*.

Verifica-se na transcrição de Ponce a constante e coerente indicação de digitação, tanto de mão esquerda como de mão direita, no sentido de procurar o maior equilíbrio sonoro na condução e coesão das várias vozes – mesma digitação para um mesmo desenho melódico ou harmónico. Ponce utiliza também a digitação em função da articulação das frases. Em todas as outras transcrições são também apresentadas soluções de digitações de mão esquerda.

A utilização do *a* em pontos culminantes de uma frase, é um movimento recorrente nas opções de digitação de Ponce, bem como o uso do *i* e *m* em movimentos entre melodia e nota pedal.

A utilização da *cs* no meio de uma frase, adoptada por vezes para facilitar a técnica da mão esquerda, é sempre que possível evitada, uma vez que, apesar de se poder tentar controlar, há sempre uma mudança do timbre não muito apreciada por Ponce.

A única alteração do texto musical original é verificada unicamente quando a dificuldade técnica é imensa e coloca em risco a sua execução em momentos de actuação.

Podemos também observar que em todo o *Prelúdio*, Ponce não usa *campanelas*, efeito utilizado no alaúde e em muitas das transcrições deste *Prelúdio* para guitarra. A opção de Ponce é a de tocar sempre tentando imitar a articulação do violino, daí, como já foi referido anteriormente, é praticamente inexistente a utilização de ligados.

6. *Chaconne da Partita II BWV 1004* para violino solo em ré menor

Importa neste ponto referir que a *Chaconne* é considerada uma das obras-primas de J. S. Bach (Lester, 1999), sendo que, por este ou outro facto, esta obra, na transcrição de Alberto Ponce, era a mais escolhida entre as possíveis obras barrocas, nomeadamente as suites para alaúde, para se tocar no Diplôme Supérieur d'Exécution na ENMP.

The Sonatas and Partitas for *Solo Violin (BWV 1001-1006)* by Johann Sebastian Bach is one of the most significant collections ever written. This is especially true for the *Ciaccona*, from the *d-minor* Partita, which is considered to be, on the one hand the most mysterious, and on the other, the most outstanding movement in this collection. (Stroh, 2011, p. 3)

São vários os autores que se referem à grande dimensão e projecção que esta obra tem tido ao longo da história da música.

The *Chaconne* stands almost alone among his creations for its bold attempt to sculpt a single continuous movement of monumental proportions. If it is remarkable that he dared to write such an enormous composition for solo violin, it is perhaps even more astonishing that he boldly decided to use a compositional design that excludes one of the primary resources in a Baroque composer's arsenal: tonal contrast (...). (Lester, 1999, p. 152)

Of all the dances in Bach's partitas, none has received more attention than the *Ciaccona*, or *Chaconne*, as it is usually called. The history of this dance and particularly its performance problems have fascinated many generations of violinists, ever since the young Joseph Joachim first played the work in the presence of Mendelssohn. (Schroder, 2007, p. 128-129)

A *Chaconne* faz parte da *Partita II BWV 1004* (1717-1720) e é a última das cinco danças: *Allemande; Courante; Sarabande; Giga e Chaconne*.

The *Ciaccona* is perhaps the ultimate Baroque oxymoron, exploiting the tension of opposites inherent in the solitary violin recreating not only social court dance, but the final, or close to final, number of a Lully opera, involving orchestra, chorus, soloists, corps de ballet, in a form that is not conventionally limited but (in theory at any rate) infinitely extensible. (Ledbetter, 2009, p. 137)

Apesar de esta partita ter menos andamentos que as outras duas, (*Partita BWV 1002 – Allemande; Double; Courante; Double; Sarabande; Double; Tempo de Borée e Double; Partita BWV 1006 – Prelúdio; Loure; Gavotte en Rondeaux; Minuets I e II; Bourée e Gigue*), oito e seis respectivamente, esta é a mais longa devido à enorme *Chaconne* que a finaliza (Lester, 1999).

Devido à sua longa duração, cerca de 13/14 minutos, a *Chaconne* é interpretada muitas vezes isoladamente, principalmente por guitarristas. Ledbetter cita o historiador e musicólogo Alemão Philipp Spitta (1841-1894) para dizer que, sendo a *Chaconne* maior que o resto da suite,

esta poderia não fazer parte dela. No entanto, é possível encontrar a presença de elementos de todas as danças na *Chaconne* (Ledbetter, 2009).

The *Ciaccona* is not separable from the rest of the *Partia*; it summarises and brings together on a large scale what had previously been specific to individual movements. We have noted that this *partia* is in the tradition of the variation *partita*, but in the broadest sense. It is what in nineteenth-century terms is called “symphonic variation”, where each succeeding variation takes things from what has gone before and adds something of its own. This process in the preceding movements is then summed up and fulfilled in the *Ciaccona*. The elements can easily be seen from the figures bass digests for the preceding movements, and these may then be related to the variant forms of bass in the *Ciaccona*. (Ledbetter, 2009, p. 138)

Costa (2012) acrescenta ainda que os compassos iniciais da *Chaconne* já estão pré-configurados na harmonia e nos contornos melódicos da *Allemande*, a dança de abertura da suite.

6.1. As transcrições da *Chaconne*

Como verificado no capítulo anterior, J. S. Bach tinha por hábito fazer transcrições da mesma obra para vários instrumentos, contudo, a *Chaconne* não se inclui nessa lista. A sua rara beleza e grandiosidade dramática fizeram com que vários intérpretes se tivessem debruçado sobre a *Chaconne* e realizassem adaptações para o seu instrumento, tornando-a numa das mais apetecíveis composições em toda a história da música, desejada por todos, mas só ao alcance de alguns, pois é enorme a sua dificuldade técnica.

The unaccompanied string music of J. S. Bach has been subjected to an almost continuous series of transcriptions - a process initiated by Bach himself and taken up almost immediately by lutenists and keyboard players contemporary to him. Further adaptations in the nineteenth century included those by Robert Schumann and Felix Mendelssohn, both of whom provided piano accompaniments to the violin works. Johannes Brahms well-known version of the *D-minor Violin Chaconne* for piano left-hand alone was followed by an even better-known version by Ferruccio Busoni, who encased Bach's original within layers of pianistic texture. Early in the present century Leopold Godowsky produced his keyboard edition of the Cello suites, “very freely transcribed”. More recently, numerous arrangements have appeared for virtually every instrument, even for full orchestra. (Yates, 1998)

Relativamente à transcrição da *Chaconne* de Busoni, aquela que é mais interpretada pelos pianistas, Carvalho descreve:

A versão para piano da *Chaconne* de J. S. Bach feita por Busoni amplia o original a nível harmónico, contrapontístico e dinâmico, alterando o jogo de densidades e significados das variações, criando mesmo momentos de tensão harmónica não contida no original, com eventual fragmentação da estrutura linear da obra. (Carvalho, 2011, p. 10)

Além das transcrições já referidas por Yates, sendo as de Busoni e Brahms para piano as mais conhecidas, existem também as versões de Robert Schumann e Felix Mendelssohn, e ainda outras orquestradas por Maximilian Steinberg, Alfredo Casella e Leopold Stokovsky, para além de uma versão coreografada por George Balanchine e Oberly Kenneth. Segundo Fabrikant a última transcrição da *Chaconne* foi realizada em 2003 para cravo por Lars Mortensen, na qual pela primeira vez na história a *Chaconne* foi transposta para a tonalidade de lá menor (Fabrikant, 2006)⁶⁶.

Por fim as transcrições para guitarra que são aquelas a que daremos maior atenção. Foram vários os guitarristas que transcreveram esta obra para guitarra, como por exemplo: Andrés Segovia (1934)⁶⁷ (já referida no ponto sobre as transcrições), Narciso Yepes (1960), Karl Scheit (1985), Abel Carlevaro (1989), Julian Bream (1990), Hyun-Soo Synn (1993), Moshe H. Levy (1999), Shin Jung Soo (2000), Thomas Konigs (2005), Valter Despalj (2005)⁶⁸, Matthieu Jacquot (2008), Manuel Barrueco (2014), Alberto Ponce (2015)⁶⁹ e Rodolfo Betancourt (s.d.). Como podemos observar, até à data da afirmação de Fabrikant, pelo menos para guitarra, foram realizadas duas transcrições depois de 2003, sendo que, após 2006, já se realizaram mais três.

É de referir que existe ainda uma transcrição para duas guitarras pelo Amadeus Guitar Duo⁷⁰. Esta proliferação das transcrições das obras de Bach, como foi observado também no capítulo anterior, levou a que se transcrevessem as seis suites para violoncelo solo e até as Variações Goldberg para uma guitarra realizada em 1998 por József Eötvös⁷¹.

6.2. Primeiras transcrições para guitarra das obras de J. S. Bach

Uma grande motivação para se transcrever uma obra é a paixão que o músico sente por ela e o desejo de expressar os seus sentimentos (Fabrikant, 2006). Essa paixão era bem visível nas

⁶⁶ São ainda de relevar as transcrições de Gustav Leonhardt para cravo e Hopkinson Smith para alaúde.

⁶⁷ Segundo Costa (2012), Antonio Manjón (1866-1919) e Antonio Sinópoli (1878-?) já teriam feito a transcrição da *Chaconne* antes de Segovia.

⁶⁸ É de referir que Despalj e Sinópoli, transcreveram a Chaconne um tom acima do original – mi menor.

⁶⁹ Como foi referido na introdução, esta edição foi realizada por ex-alunos de Alberto Ponce.

⁷⁰ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bhz6tX2Fal0>.

⁷¹ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DJxaaCjic9k>.

aulas que Ponce dava aos seus alunos sobre a “sua” *Chaconne*⁷² e estaria seguramente presente noutros guitarristas do passado no momento de escolher as obras que transcreviam.

Outro aspecto importante no momento de transcrever uma obra é salientado por Carvalho.

Há peças especialmente sensíveis à transcrição, por razões históricas, didáticas ou instrumentais. A elasticidade de factores intrínsecos e extrínsecos desaconselha preconceitos sobre a possibilidade de a transcrever, principalmente quando se pretendem universalizantes, conduzindo outrossim o transcritor ao gozo de agir valorando. Sem ajuizar da bondade da transcrição, apreciaremos alguns fenómenos que ela envolve, a benefício de uma avaliação. (Carvalho, 2011, p. 1-2)

Foi no séc. XIX que guitarristas como Napoleon Coste ou Francisco Tárrega se iniciaram com algum sucesso a transcrever pequenas obras de Bach. No entanto, como verificado no capítulo sobre as transcrições, foi com Andrés Segovia, que as obras de Bach começaram a figurar no reportório guitarrístico de concerto (Purcell *in* Segovia, 1987).

Andrés Segovia, numa entrevista para a *Guitar Review* nº 3 em 1947 esclareceu da seguinte forma todas as dúvidas e questões que se colocaram na altura em que realizou a sua transcrição.

(...) the majestic Bach constantly gives us examples of the versatility and adaptability of his works written for the lute, later transcribed for violin, harpsichord or cello. Did these works suffer? Because here is the main point: one tries to add to the significance extracted from the work a new sentiment for which it is being transcribed – when one knows all the resources of that instrument. A beautiful and graceful woman is able to wear, if she has taste, varied and different costumes, sure that they will not hurt nor diminish her beauty but will bring forth new enchantment. (*in* Segovia, 1987)

Também John Duarte (1919-2004), guitarrista e compositor inglês, escreve o seguinte a respeito das transcrições da música de Bach gravada por Julian Bream, guitarrista que seguiu o exemplo de Segovia no que diz respeito às transcrições de obras do período barroco mas também obras do renascimento, tendo seguramente contribuído para isso o facto de também tocar alaúde:

Given the above doubts, and the acceptance by the baroque composers (not least Bach) of arrangements and re-workings as a ‘way of life’, there is no apparent reason why these works should not be played on the guitar. If any justification were needed, it is that they sound well on it. The same may be said of the *Chaconne* from the second violin partita, which Bach did not rework. (Duarte *in* Bream, 1994, p. 2)

⁷² Nas várias aulas que tive em sua casa, a obra que encabeçava uma vasta lista pousada na estante, era a sua transcrição da *Chaconne*.

Utilizando este reportório de Bach adaptado à guitarra, Segovia, com toda a propriedade que a sua carreira exemplar lhe proporcionou, engrandeceu de forma modelar o reportório do período barroco para o instrumento, apesar de toda a controvérsia gerada à sua volta.

Sobre a transcrição da *Chaconne* por Segovia, Carvalho diz o seguinte:

Segovia, na *Chaconne*, mantém considerável proximidade ao original. Contudo, quando resulta em guitarra um efeito de rarefacção estranho ao da leitura em violino, prevista por Bach, Segovia acrescenta baixos pontuais, transcende ocasionalmente os conceitos harmónicos de Bach, inverte alguns acordes, adensa funcionalmente outros, acrescenta discretas linhas de baixo a algumas melodias a descoberto para ajustar a obra ao idioma guitarrístico. (Carvalho, 2011, p. 10)

Aquando da primeira apresentação da transcrição da *Chaconne* por Andrés Segovia em Paris a 4 de Junho de 1935, Marc Pincherle (1888-1974), musicólogo, crítico e violinista francês apresentou fortes argumentos em favor da transcrição da obra de Bach para a guitarra moderna uma vez que considerou que existe uma conexão directa com a guitarra. A própria tonalidade em que a *Chaconne* está escrita, é a tonalidade perfeita para a guitarra e, a sua origem ibérica pode ter sugerido a Bach a ideia de a atribuir a um instrumento espanhol (Pincherle *in* Segovia, 1987).

Bernard Gavotti (1908-1981), também crítico musical, descreve da seguinte forma o momento dessa primeira apresentação.

Parmi tant de soirs passés à entendre Segovia, il en est un dont je conserve le souvenir, vivant à jamais. Ce soir-là, le programme portait un titre qui fit sursauter les violonistes: *Chaconne* de Bach. Ô rage, Ô horreur, la *Chaconne* pour violon seul, la *Chaconne* sacrée, on allait l'entendre – que dis-je, la subir – profanée par un guitariste! Et de se voiler la face, à la manière des dames espagnoles quand elles assistent aux courses de taureaux, c'est-à-dire les doigts un peu écartés pour voir dans les intervalles (...). Cependant, Segovia avait pris ses précautions, il s'était abrité derrière la compétence musicologique de Marc Pincherle, qui lui avait dit, simplement: «Allez-y!» D'ailleurs, il est fort possible que Bach ait écrit sa *Chaconne* d'abord pour le luth, avant de la transcrire pour le violon. N'importe, les spécialistes assistèrent sans joie au prétend massacre. Nous y primes, quant à nous, un plaisir sans mélange. Quel soulagement d'entendre – enfin – des arpèges coulants et naturels au lieu d'une toile qu'on déchire. A la place des double-cordes, toujours un peu chancelants et qui donnent la nausée, on nous servait des accords bien clairs, étagés sur les plans sonores distinct, une polyphonie où chacune des voix avait son individualité. Et les variations s'enchaînaient, méritant pour une fois leur nom de variations. Jamais palette de peintre ne fut plus riche de coloris que la guitare de Segovia ne fut, ce soir-là, prodigue de timbres et de nuances. (Gavotti *in* Mourat, 1990, p. 49)

Também sobre a transcrição realizada por Bream da *Chaconne* foi dito:

The chef d'oeuvre of the evening was a memorable performance of Bach's *Chaconne*, originally written for solo violin (...). The arrangement for guitar is

the most successful, not only because it is the most faithful to the original but also because the difficult figuration is ideally suited to the character of the instrument (...). Mr. Bream's delicate nuances of tone colour, smooth swellings and relaxations of volume, clarity of part playing and finely judged phrasing made the experience one of real value. (A.F., BMG, 1953, Cit. in Wade, 2008, P. 41)

No entanto, apesar de hoje em dia a *Chaconne* fazer parte do repertório de praticamente todos os grandes guitarristas, houve algumas críticas em relação ao resultado final da transcrição e nomeadamente em relação à interpretação de Segovia. Apesar deste facto, há quem considere a sua forma de tocar tão sincera, que é capaz de “perdoar” todas as práticas erradas de se tocar música barroca (Alexander, Harold in Books LLC, 2010).

Eram vários os relatos sobre a interpretação da *Chaconne* de Bach realizada por Segovia. Em 1981, Gregory Dinger escreveu no *ARSC Journal* sobre a sua gravação.

But more important than any label I can use to describe Segovia's “approach” is a certain general quality found in his playing which I think most music lovers would find almost irresistible: an intense identification with the music he is playing that breathes life and gives character to every note and phrase. Occasionally (or perhaps frequently, particularly with Bach) we may find the character inappropriate, due to changing taste and/or musicological evidence, but with Segovia the intention is always utterly sincere and deeply felt. (Dinger in Books LLC, 2010, p. 14-15)

Também John Duarte, seu amigo, manifestou a sua opinião sobre a gravação e interpretação de Segovia da *Chaconne*.

Segovia's way of playing pré-classical music now sounds quaint to us (as ours may very likely do to future generations) but it would be misguided and arrogant to dismiss it as an idiosyncratic nonsense; he burned with love and respect for this music, and played it with total conviction – as well as his state of informativeness allowed. His recording of the *Chaconne* of Bach remains a thing of majesty, even though there are others that display greater stylistic fidelity. (Duarte, 1998, p. 45)

Por outro lado, o testemunho que se segue, do violinista Yehudi Menuhin (1916-1999), condena algumas das mais singulares características da guitarra, ainda que algumas tenham sido na altura de Segovia e, ainda no nosso tempo, as que mais identificam a guitarra.

(...) I would like to add a comment about Bach on the guitar made to me by Yehudi Menuhin, the great American violinist, in Jerusalem in March 1979. He said, “The Segovia playing of the Bach *Chaconne* in *D minor* was, in a word, thick;” and when I asked him to explain he said: “The transcription to guitar of this work didn't seem to work because there is too much contrast in tones, too much rubato in shifting positions and dreadful phrasing.” (Galliard press, 1979, in Books LLC, 2010, p. 10)

Estas críticas, que ainda hoje se fazem ouvir, levam-nos a pensar que a transcrição de Segovia foi influenciada pela transcrição de Busoni, uma vez que esta era a mais executada no meio em que Segovia ambicionava ser conhecido (Costa, 2012).

Até hoje, sua transcrição ainda é tomada como modelo ou mesmo na íntegra por muitos concertistas, pois não foram poucos os violinistas que ficaram marcados pela impressão causada pela gravação da *Ciaccona* por Segovia de 1955. Mesmo não tendo sido a primeira transcrição para violão dessa obra, a transcrição de Segovia no tom original e espelhada na versão de Busoni foi realmente o que Betancourt chama de “a primeira bem sucedida transcrição para violão”, influenciando todas as posteriores, tanto no sentido de continuidade e aprimoramento, que pode ser exemplificado com a versão de Juliam Bream, (...). (Costa, 2012, p. 115-116)

As transcrições de Segovia da música de Bach influenciaram vários guitarristas até aos nossos dias, pois, como descrito neste capítulo, são várias as transcrições da *Chaconne*. Após a observação delas verificaram-se diferentes abordagens realizadas por cada um dos intérpretes. No entanto, é de salientar a descrição que Abel Carlevaro faz relativamente à sua transcrição.

La presente transcripción está basada – por supuesto – en el original para violín. Habrá que encontrar el correcto camino por el cual el mensaje quede intacto. Conservar el estilo y el espíritu de la obra y al mismo tiempo lograr que se adapte comodamente a las características de la guitarra. Será conveniente, por lo tanto, tratar de dar una respuesta concreta a los diferentes problemas que se presentan al trasladar la obra, original para violín, y hacerla revivir en la guitarra actual. Se hace necesario así reconsiderar atentamente todos sus detalles, porque soy consciente de las dificultades que es preciso afrontar a cada paso para que la obra viva plenamente en espíritu y en materia. (Carlevaro, 1989, p. 4)

6.3. A estrutura da *Chaconne*

Importa agora fazer uma pequena análise de como está construída a *Chaconne*.

Como muitas outras danças do barroco, a *Chaconne* teve origem na música popular da América Latina. Através de Espanha, esta dança chegou a França, e com a introdução da guitarra espanhola, chegou também a Itália (Schroder, 2007). É uma dança em tempo ternário e o seu início acontece no 2º tempo, como sua característica de estilo, e produz o efeito de envolver o ouvinte num interminável ímpeto hipnótico (Carlevaro, 1989; Ledbetter, 2009).

A *Chaconne* está dividida em três grandes secções, a primeira em ré menor (Ex. 6.1), a segunda em ré maior (Ex. 6.2) e a última novamente em ré menor (Ex. 6.3), (as *Chaconnes* francesas usam maioritariamente a sequência oposta).

Chaconne.



Ex. 6.1 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino: c. 1-6.



Ex. 6.2 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino: c. 133-138.



Ex. 6.3 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino: c. 209-212.

Carlevaro (1989) acrescenta que a sugestiva mudança de atmosfera aquando da mudança do modo maior para o modo menor, nos leva a contemplar a melancolia. Em cada secção, Bach constrói um gradual e enorme clímax, iniciado por um ritmo lento e pontilhado da dança que leva a um momento frenético de ritmos rápidos, terminando a secção com uma sequência de poderosos acordes. A mudança de cada secção é feita através de uma grande cadência e a nova secção é iniciada com andamentos lentos característicos da abertura da *Chaconne* (Lester, 1999; Schroder, 2007).

Bach planeou cuidadosamente cada alteração de modo, construindo cada secção mais curta que a anterior⁷³, fazendo com que o percurso até ao auge de cada uma delas seja necessariamente mais curto mas mais intenso (Lester, 1999).

Lester vai mais longe na análise que faz relativamente ao número de frases existente em cada secção.

In addition, Bach may well have planned the proportions between sections to project some ancient architectural and structural principles. The 62 variation phrases after the two-phrase theme in mm. 1-8 divide exactly in half into two groups of 31: first 31 variation phrases in minor variation phrases divided between a group of 19 major-mode variation phrases and 12 minor-mode variation phrases. (Lester, 1999, p. 155)

O acompanhamento harmónico realizado pela guitarra foi gradualmente transformado numa linha de baixo repetida que serve de base para um longo encadeamento de variações

⁷³ A *Chaconne* tem 132 compassos na 1ª secção, 76 na 2ª secção e 49 na 3ª secção.

(Schroder, 2007). A maior parte delas na tradicional forma de repetição de quatro compassos. Num total de trinta e duas variações⁷⁴, são poucas as que não respeitam esta lógica. Três delas são apenas de quatro compassos (var. 12, c. 89-93; var. 16, c. 121-125 e var. 29, c. 225-229), e três outras variações têm três unidades de quatro compassos (var. 13, c. 93-105; var. 20, c. 149-161 e var. 30, c. 229-241).

As variações surgem de forma contínua, sem pausas e a sua sucessão acaba com a reexposição do tema inicial (Ex. 6.4).



Ex. 6.4 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino: c. 249-257.

É de salientar a complexidade do contraponto apresentado ao longo de toda a obra que permite explorar enormes recursos expressivos que nos dão uma constante sensação de flexibilidade e grande riqueza emocional (Carlevaro, 1989). Carlevaro considera ainda que a riqueza da *Chaconne* não está na grande abundância de temas, mas sim nas diversas transformações que surgem de um mesmo elemento.

“Su fuerza es derivada de la obsesiva repetición – en innumerables transformaciones – de la idea original. Esas continuas transformaciones son altamente elaboradas, y no pierden nunca contacto con los compases iniciales, ellos están siempre presentes.” (Carlevaro, 1989, p. 4)

Aunque la polifonia resulta dificultosa para los instrumentos de arco, el violín logra ofrecer una audición bastante clara y precisa. En el caso de la *Ciaccona*, hay elementos dentro de ella para los que la guitarra puede tener una valoración más viva. Por ejemplo, las diferentes voces, la gama tímbrica, la amplitud armónica, tienen en ella una vivencia mayor, aunque de ningún modo podríamos desconocer las virtudes del instrumento para el cual Bach se propuso escribirla. (*ibidem*, p. 7)

Carlevaro (1989) reforça também o cuidado a ter no momento de interpretar a *Chaconne*, de forma a permitir que o ouvinte aprecie a maneira como umas variações vão gerando as seguintes, criando desta forma uma continuidade natural.

⁷⁴ Carlevaro, na sua transcrição, divide a *Chaconne* em 28 variações.

Como foi referido anteriormente por Ledbetter, J. S. Bach escreve uma sucessão harmónica que enuncia a ligação com as anteriores danças da suite através da série de notas: ré – dó # – ré – si b – lá. Através das variações, Bach utiliza uma enorme variedade de técnicas violinísticas, um verdadeiro compêndio das possibilidades do instrumento. Os elementos unificadores das variações são o seu tamanho e as recorrentes harmonias no início e fim de cada uma delas (Schroder, 2007).

De salientar que elementos rítmicos e harmónicos frequentemente atravessam de uma variação para outra ou mudam dentro delas, o que faz com que o ritmo pontilhado original não seja sempre preservado. A maioria das variações começa no 1º tempo do compasso, sendo que, nesta situação, a fórmula rítmica da nova variação começa na conclusão harmónica da precedente (Schroder, 2007).

Carlevaro (1989) acrescenta também que uma linha melódica grave está constantemente presente, ainda que às vezes apenas sugerida, estabelecendo e definindo um percurso e uma base harmónica e, sobre ela surge a melodia na voz superior. Por vezes, as limitações técnicas do violino fazem com que Bach omita algumas notas da linha grave, criando movimentos contrapontísticos de uma só voz, o que nos dá a sensação de um constante diálogo entre diversas personagens. Carlevaro (1989) considera a *Chaconne* uma catedral gótica que se eleva quase sem suportes e que se mantém erguida porque tem um cálculo perfeito nos seus movimentos internos e nos seus elementos de conjunto.

6.4. Análise das diferenças nas transcrições da *Chaconne* para guitarra

Neste ponto irei comparar o original de violino da *Chaconne* com as transcrições realizadas pelos guitarristas Alberto Ponce, Andrés Segovia e Abel Carlevaro. A escolha destes guitarristas deve-se aos seguintes factores: Ponce é o tema de estudo deste trabalho e, tal como no capítulo anterior, a observação das suas opções, não só ao nível da transcrição mas também ao nível das digitações utilizadas, será fundamental para uma melhor avaliação e compreensão das suas escolhas ao nível composicional e instrumental; Segovia tem o mérito de ter sido o primeiro guitarrista a realizar a transcrição da *Chaconne*, deixando por isso uma herança inigualável ao nível das transcrições para guitarra; Carlevaro pelo cunho didáctico do seu livro com a transcrição da obra, conselhos técnicos de estudo para cada variação e ainda por apresentar várias interpretações alternativas em determinadas passagens.

A ordem dos exemplos será sempre a apresentada no exemplo 6.5 original de violino, transcrição de Alberto Ponce, transcrição de Andrés Segovia e transcrição de Abel Carlevaro.

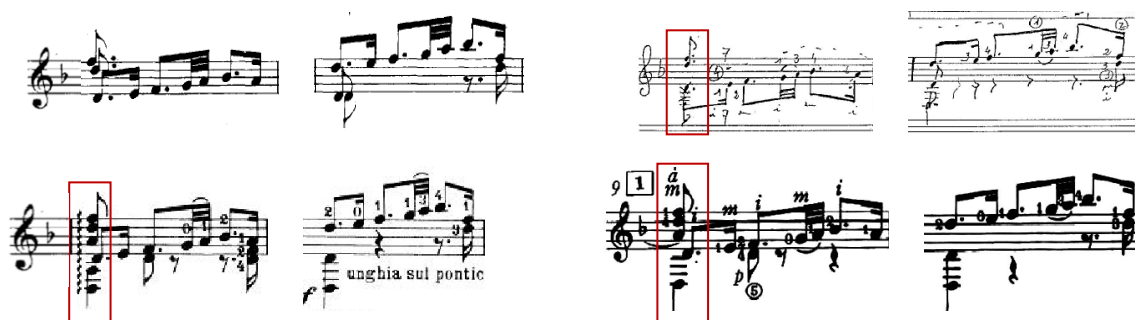
6.4.1. Textura/preenchimento harmônico

Preenchimento harmônico é a realização dedutiva de harmonia implícita num original; há motivos para que não se preencha “ad libitum” música solista dos séculos XVII e XVIII, embora não exista norma excepcionante da adequação à música solista, da arte de acompanhar. (Carvalho, 2011, p. 10)

Esta citação sugere as diferentes abordagens e opções tidas pelas três transcrições observadas.

Adição de baixos

Os baixos acrescentados no 1º tempo das variações por todas as transcrições é uma prática recorrente, nomeadamente nos inícios e finais de frases, pois ajudam a dar uma sensação de maior repouso nas cadências tornando-as mais conclusivas, utilizando para o efeito, neste caso, a 6ª corda afinada em ré, dobrando a melodia uma e/ou duas oitavas abaixo (Ex. 6.5). No entanto, outros são introduzidos criando movimentos de vozes secundárias, como veremos de seguida.



Ex. 6.5 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 9 e 17.



Ex. 6.6 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 31-32.

O exemplo 6.6 é o final da 3ª variação e seria praticamente uma cópia da do violino não fosse a introdução de um movimento no baixo operado por Segovia, criando com este contraponto um maior movimento neste breve trecho musical.



Ex. 6.7 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 41-43.

No exemplo 6.7, como observado anteriormente, surge mais um exemplo de alguns baixos acrescentados que oitavam a nota da melodia – ré, no início das frases. Temos ainda a utilização por Segovia e Carlevaro, da sensível que resolve na tônica na voz do baixo no início de cada compasso – sol #-lá; fá #-sol.





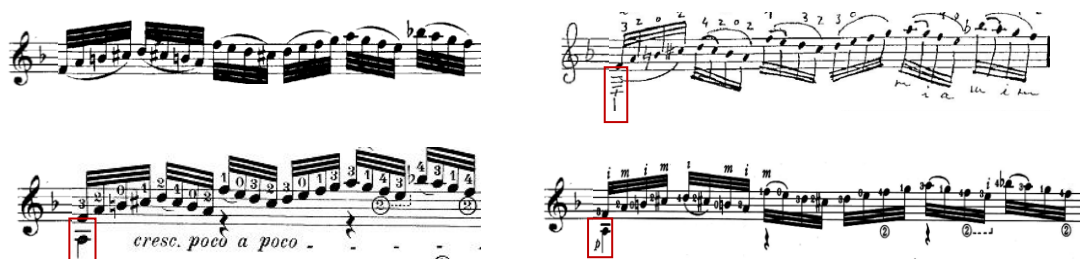
Ex. 6.8 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 49-52.

Na variação VI (Ex. 6.8), o texto musical mantém-se praticamente inalterado nas três transcrições. A exceção é a versão de Segovia que acrescenta no baixo a tônica do acorde no início dos compassos 50 a 52. Carlevaro utiliza a mesma opção unicamente no último compasso.



Ex. 6.9 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 60.

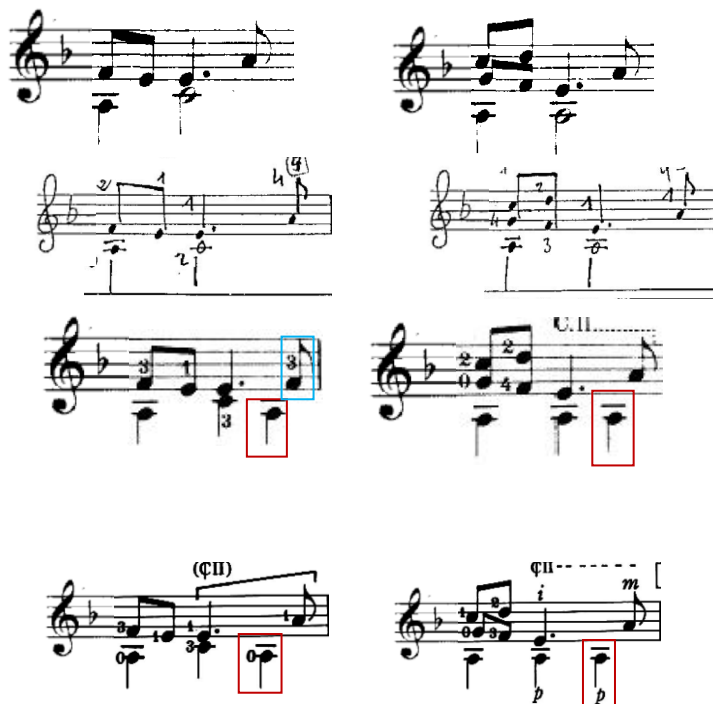
O exemplo 6.9 é outro em que se manifesta a sistemática adição de notas no baixo (Segovia no 1º e 3º tempo, Ponce e Carlevaro no 3º tempo), fazendo uso da facilidade com que se pode tocar um baixo nas cordas soltas da guitarra, sem que isso acrescente dificuldade à execução.



Ex. 6.10 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 85.

Neste compasso (Ex. 6.10), a diferença está na utilização da nota acrescentada no baixo; Ponce utiliza a nota ré enquanto Segovia e Carlevaro utilizam a nota lá e, neste caso, o lá

surgirá sempre no início de cada compasso desta secção, funcionando como pedal de dominante.



Ex. 6.11 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 136 e 140.

Nestes compassos (Ex. 6.11), Segovia e Carlevaro acrescentam um baixo lá no 3º tempo. Este baixo cria um movimento melódico numa altura em que existe um repouso para o início de uma nova frase (o mesmo sucede no exemplo 6.12 com o baixo ré acrescentado por Segovia no 2º tempo). De relevar que Segovia altera a última colcheia da melodia no compasso 136 de lá para fá.



Ex. 6.12 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 25.



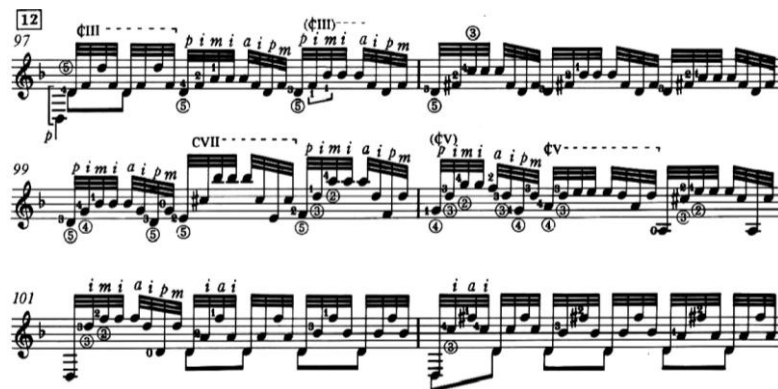
Ex. 6.13 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 89-90.

Na variação XII (Ex. 6.13), em arpejos (c. 89-120), a diferença para o original é o uso da 6ª corda no início do compasso. Esta utilização surge sempre que harmonicamente é possível e quando a melodia está na 5ª corda: Ponce acrescenta o ré três vezes a cada 4 compassos; Carlevaro acrescenta no início de todos os compassos e Segovia, para além deste, repete o baixo no 3º tempo do compasso. Quando a melodia é a nota ré na 4ª corda, ambos oitavam a primeira nota do compasso. Neste caso, Segovia oitava também a melodia no 3º tempo, à imagem do que faz no início da secção.

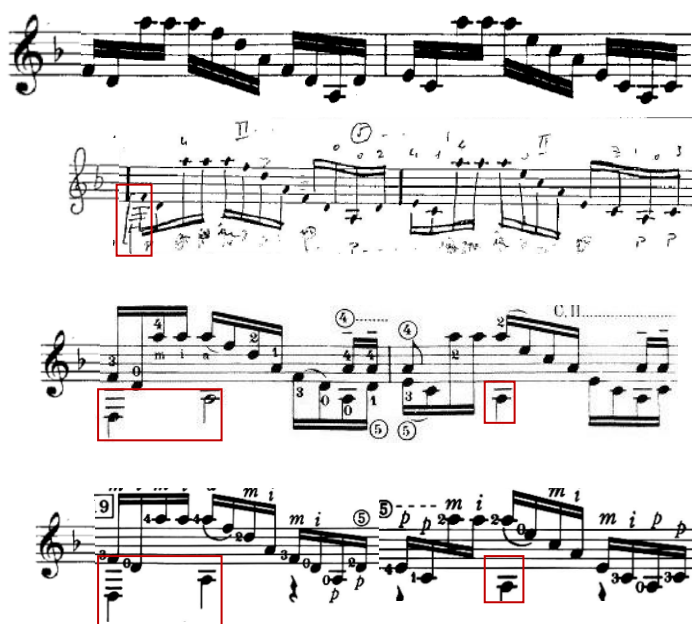
Em Segovia e Ponce os arpejos mantêm-se inalterados durante toda a variação, no entanto Carlevaro altera a sequência do arpejo no 2º tempo do compasso 97 até ao 1º tempo do compasso 101 (Ex. 6.14), imitando a prática utilizada por alguns violinistas tais como: Jascha Heifetz⁷⁵ (1901-1987) e Nathan Milstein⁷⁶ (1903-1992), se bem que estes prolonguem o movimento até ao compasso 105.

⁷⁵ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtnFLc9TgPI>.

⁷⁶ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6pOfAv9gQzs>.



Ex. 6.14 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Carlevaro: c. 97-102.



Ex. 6.15 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 161-162.

Neste caso (Ex. 6.15), todas as versões introduzem a nota ré no baixo no início do compasso.

Segovia e Carlevaro acrescentam ainda um baixo no 2º tempo de cada compasso – nota lá.

Adição de harmonia

Sobre esta prática Carvalho refere:

Este modo de transcrever – ou reescrever – situa-se entre a reconstituição alargada ou interpretação extensiva. A liberdade de acrescentar melodias a outras melodias, mesmo quando sejam conformadas a uma linguagem idónea para expressar a sensibilidade e cultura do compositor da obra de origem, não pode deixar de sugerir a questão de Bach ter escolhido instrumentos monódicos para cultivar e proteger o esplendor da melodia, evitando toda a eventual compressão do seu espaço expressivo por excertos contrapontísticos

que, no mínimo, a conduzem à categoria de linha principal, negando-lhe a essência duma melodia a descoberto como factor único de expressão.

As transcrições ampliativas podem trazer valências sensoriais apelativas ou potencializar o efeito das vozes, mas negam a essência finalística de um campo de obras que, só pela renúncia à abundância sonora podem, independentemente das formas, constituir um género e tocam a esfera da escolha explícita de Bach que não desenhou linhas de baixo, não cifrou, e deixou escrito na capa dessas melodias “Senza basso accompagnato”, para soarem sobre o silêncio. Não teriam os antigos o privilégio de delimitar os campos de aplicação de uma instrumentação pessoal? (Carvalho, 2011, p. 14)



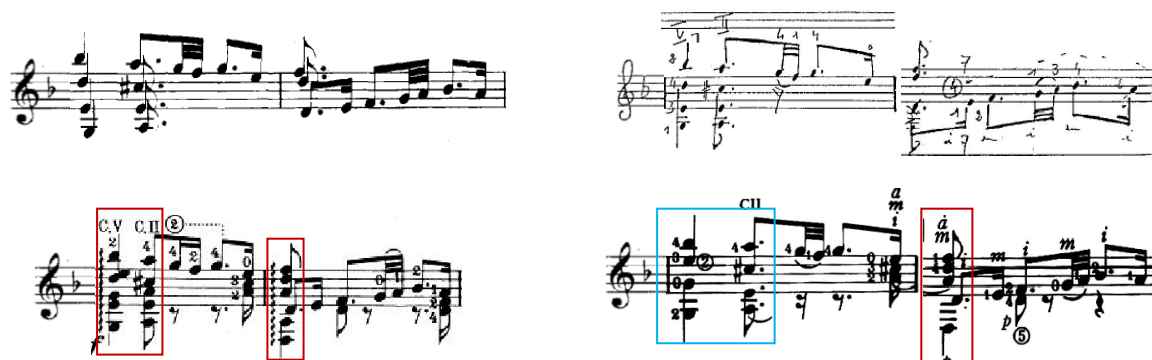
Ex. 6.16 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 1-3.

Na apresentação do tema (Ex. 6.16) podemos observar que a opção de Ponce é quase igual à do violino. A exceção é o acorde do 1º tempo do 2º compasso em que a nota dobrada à oitava no violino é o fá e, na versão Ponce, bem como na dos restantes, é o ré. Esta alteração surge porque o acorde original é de muito difícil execução na guitarra devido à sua grande abertura da mão esquerda (nomeadamente entre os dedos 4 e 3 – ré na 5ª corda e fá na 4ª respectivamente). No entanto, na recente edição da transcrição de Ponce, é possível verificar que este acorde está escrito como no original de violino, sugerindo que este era realizado por alguns dos seus alunos (Ex. 6.17).



Ex. 6.17 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 1-3.

Ainda no exemplo 6.16, Segovia opta por repetir o acorde na colcheia. Carlevaro apresenta-nos duas alternativas para a execução deste trecho: igual ao original de violino ou igual à de Segovia. No último acorde deste exemplo Segovia e Carlevaro optam por oitavar a nota do baixo ao contrário do original e da transcrição de Ponce.



Ex. 6.18 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 8.

No final do tema (Ex. 6.18), verificamos novamente a opção pelo preenchimento dos três acordes por parte de Segovia contrariamente à transcrição de Ponce que se mantém igual ao violino. Já Carlevaro, no primeiro acorde retira a nota ré, 7ª do acorde de mi e oitava a nota do baixo – sol e, no último acorde do compasso imita a opção de Segovia acrescentando duas notas que completam o acorde de lá maior. Na guitarra é simples a execução de acordes de três a seis notas em simultâneo e, aí, Segovia não se inibiu de usar em grande escala a dobragem de notas à oitava dando um maior preenchimento a cada acorde.





Ex. 6.19 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 9-10.

No início da 1ª variação (Ex. 6.19), o primeiro acorde do compasso é ao mesmo tempo o final da melodia do tema - nota fá, e início de outra melodia - nota ré na 4ª *ex.* Segovia preenche o acorde usando as seis cordas da guitarra. Ponce e Carlevaro acrescentam somente o ré da 6ª corda oitavando a nota da melodia, mantendo em tudo o resto igual ao original.

Segovia acrescenta ainda notas à última nota da melodia de cada compasso se bem que na sua repetição já não o faça uma vez que toca a melodia pela 4ª corda, situação idêntica à de Carlevaro (Ex. 6.20).



Ex. 6.20 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 22-24.



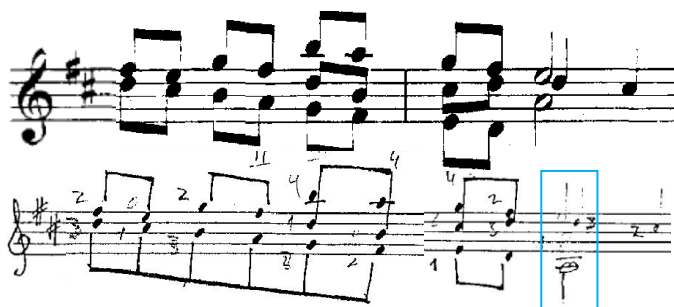
Ex. 6.21 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 13.

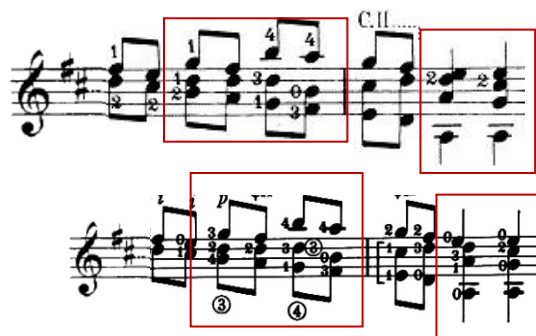
O exemplo 6.21 é a repetição da melodia da 2ª variação e, ao contrário da sua primeira apresentação que não sofre qualquer alteração em todas as transcrições, esta sofre grandes mudanças operadas sobretudo por Segovia que junta sempre uma nota aos acordes. Esta situação verifica-se também em Carlevaro mas somente no último acorde do 2º compasso e dois primeiros do seguinte. Ponce dobra o baixo no 2º acorde do 3º compasso.



Ex. 6.22 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 33-35.

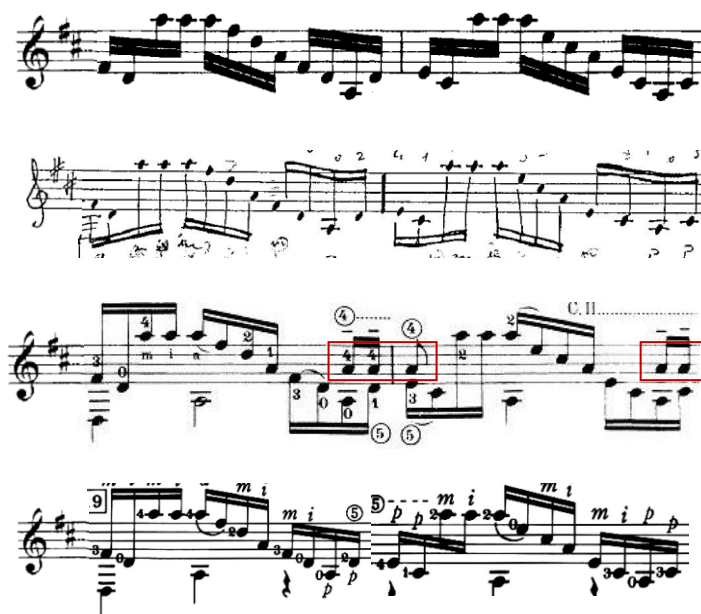
No exemplo 6.22 Segovia transforma a frase de uma melodia simples com resposta no baixo, numa passagem de uma grande densidade harmónica formando acordes de três sons com a melodia e acrescentando uma voz que resolve num movimento contrário ao baixo. Carlevaro acrescenta somente uma nota na penúltima colcheia de cada compasso em que antecipa a nota do baixo. Ponce mantém-se igual ao original.





Ex. 6.23 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 147-148.

No exemplo 6.23 Segovia e Carlevaro preenchem os acordes – 2º tempo do 1º compasso acrescentam a nota ré. No 2º tempo do compasso seguinte dobram o baixo e no 3º tempo acrescentam a sétima do acorde – nota sol. Ponce dobra o baixo no 2º tempo do 2º compasso.



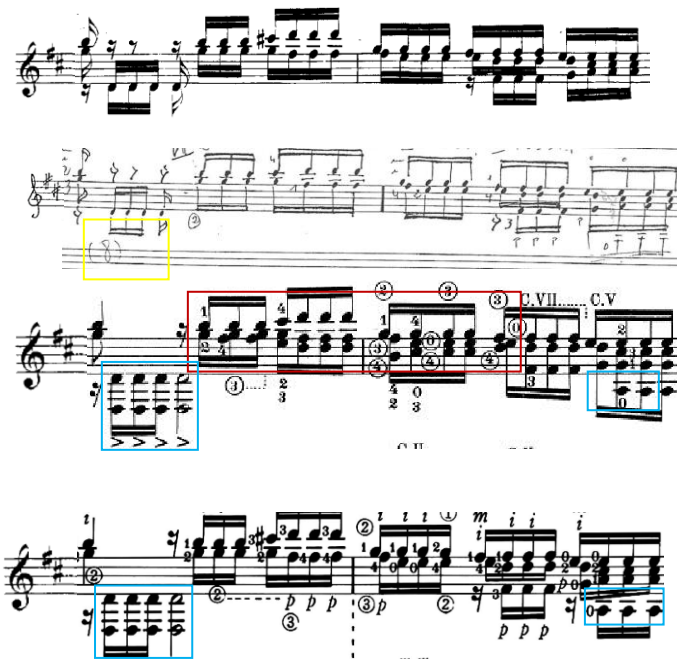
Ex. 6.24 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 161-162.

Neste caso (Ex. 6.24), a grande modificação surge na versão de Segovia ao introduzir a repetição do motivo melódico uma oitava abaixo na 2ª colcheia do 3º tempo, intensificando a densidade harmónica.

Esta prática é também introduzida por Carlevaro nos compassos 163 e 164 (Ex. 6.25).



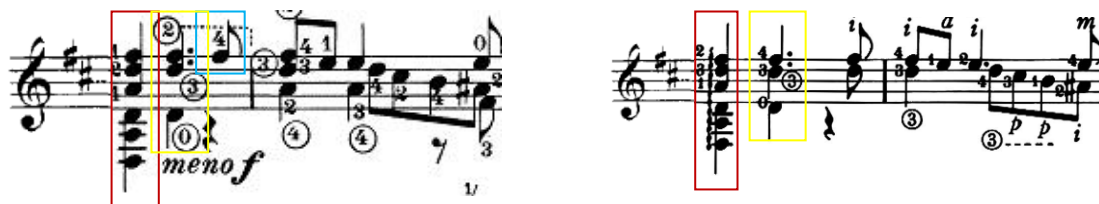
Ex. 6.25 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Carlevaro: c. 163-164.



Ex. 6.26 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 175-176.

Nesta secção da variação XXI (Ex. 6.26) Segovia acrescenta notas aos acordes criando um novo movimento melódico que intensifica este trecho ao nível harmónico. Ambas as versões optam por dobrar o baixo para obter um maior volume e ressonância na guitarra. Na transcrição de Ponce, o 1º ré não é dobrado, a indicação é a de se tocar somente o ré grave.





Ex. 6.27 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 177-178.

O 1º tempo do exemplo 6.27 é o final da variação do exemplo anterior e, como verificámos, ambos preenchem o acorde de ré maior usando todas as cordas da guitarra. Na variação XXII podemos observar um erro na transcrição de Segovia: à última colcheia do 1º compasso, contrariamente ao original, é retirada a nota ré deixando só a nota da melodia mais aguda – fá #, no entanto, na sua gravação podemos ouvir as duas notas tocadas⁷⁷. A mudança da melodia da 1ª para a 2ª corda da guitarra, é efectuada por todos e permite, através do timbre, mudar o ambiente sonoro da variação precedente.



Ex. 6.28 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 189-190.

No compasso 190 (Ex. 6.28) todas as transcrições optam por tocar o ré uma oitava acima da que está escrita no original e, não é impossível, nem sequer difícil tocar na posição original. Contudo, verificamos que na nova edição da transcrição de Ponce, o acorde está escrito como no original de violino (Ex. 6.29).

⁷⁷ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UCnBn2HKCJ8>.

23

201

204

206

Chaconne

Ex. 6.31 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Carlevaro: c. 201-208.

Revalorizações rítmicas

Na transcrição de Ponce existe uma alteração rítmica no arpejo – fusas passam a sextinas – iniciada no 2º tempo do compasso 117, que se prolonga até ao final da variação (Ex 6.32).

Ex. 6.32 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 116-120.

The second system of the musical score continues the piece. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked *ff* (fortissimo). The music features a series of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (for natural). A *cresc.* (crescendo) marking is present above the staff. The system concludes with a *poco rit.* (poco ritardando) marking.



Relativamente às opções de digitação da mão direita e à imagem do que aconteceu no capítulo anterior sobre o *Prelúdio BWV1006^a*, não serão feitas, com a excepção do primeiro ponto, comparações com as outras transcrições. Esta opção deve-se ao facto de que nem sempre são apresentadas soluções por Segovia e Carlevaro e, porque as escolhas das digitações da mão esquerda são em muitas situações diferentes, o que implica, obviamente, diferentes escolhas para a mão direita.

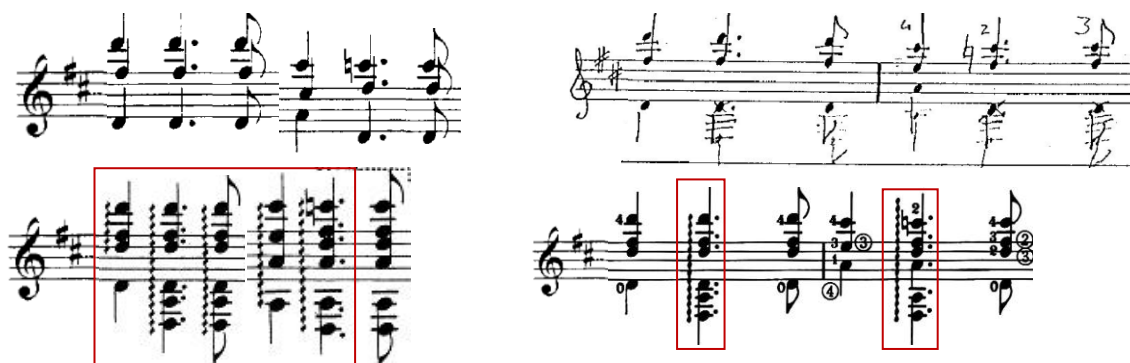


Ex. 6.34 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 126-129.

A par da constante adição de notas à harmonia implícita na versão do violino, como observado anteriormente, surge em determinados momentos a utilização de acordes arpejados de seis notas, nomeadamente com o polegar (Ex. 6.34), sendo esta uma prática recorrente na transcrição de Segovia, todavia, David Russel dá alguns conselhos relativamente à sua utilização.

Es mejor tocar los acordes arpegiados donde está la inestabilidad tonal (dominante, acordes disonantes). Por el contrario, los acordes de resolución de la tensión pueden sonar mejor “plaqué” y piano. (...) Si vamos a hacer varios acordes arpegiados seguidos, no arpegiarlos todos a la misma velocidad. (Russel in Contreras, 1998, p. 41)

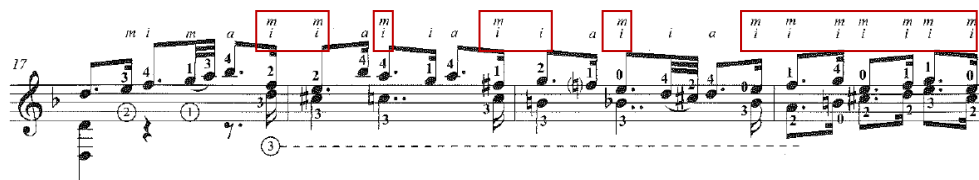
Neste caso verificamos que Segovia preenche todos os acordes dentro dos limites possíveis da guitarra ao contrário de Ponce e Carlevaro, com a excepção do 1º tempo do último compasso.



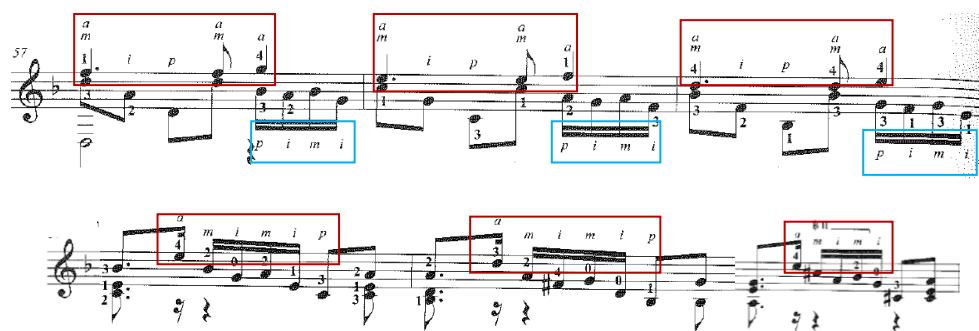
Ex. 6.35 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 197-198.

Nesta secção (Ex. 6.35), o preenchimento surge nas versões de Segovia e Carlevaro. Mas enquanto no primeiro se verifica que todos os acordes são tocados em arpejo com o polegar, no segundo temos o arpejo somente no 2º tempo de cada compasso criando aí um acento, característica da *Chaconne*, como referido no ponto sobre a sua estrutura. Apesar de na versão

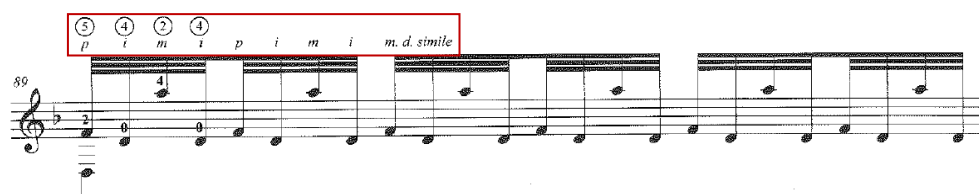
Equilíbrio sonoro



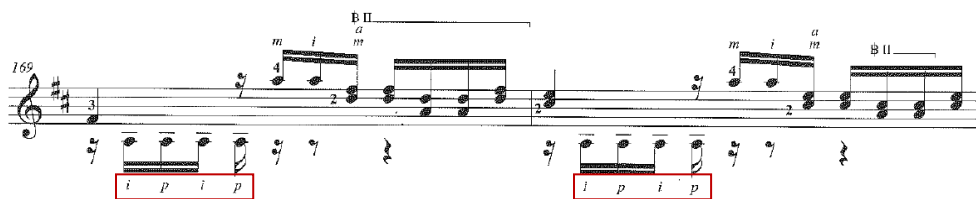
Neste exemplo (Ex. 6.36), sempre que a melodia é acompanhada pela voz secundária, verificamos que Ponce utiliza os dedos i e m , independentemente de ser tocada na 1ª ou 2ª corda, situação já observada no *Prelúdio BWV1006*^a no caso de uma melodia alternada com nota pedal.



Nestes dois exemplos (Ex. 6.37) verificamos que, em passagens em que a sequência melódica se repete, Ponce utiliza a mesma digitação optando sempre pela alternância de dedos nas semicolcheias.



No exemplo 6.38, como observado no capítulo do *Prelúdio BWV1006*^a, a digitação usada em arpejos, independentemente da distância entre as cordas, é sempre $p-i-m-i$.



Ex. 6.39 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 169-170.

Na variação XXII (Ex. 6.39), a opção para tocar as 4 notas repetidas do baixo, é o uso da sequência *i-p-i-p*, contrariamente ao que é comumente utilizado, a repetição do *p*.

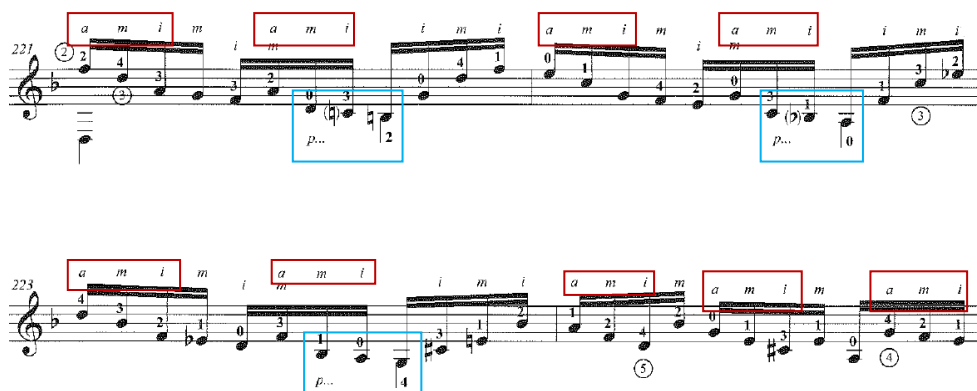
Arpejos descendentes



Ex. 6.40 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 49-51.

No exemplo 6.40, Ponce opta por realizar os arpejos descendentes utilizando a sequência *a-m-i* quando este é realizado em 3 ou 2 cordas consecutivas (o mesmo se observa no exemplo 6.41). Nos casos em que esta situação não se verifica (3º tempo dos compassos 50 e 51 o arpejo é realizado em duas cordas não consecutivas 2ª e 4ª corda), Ponce usa a sequência *a-i-m*.

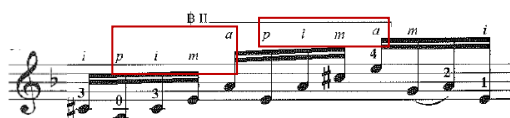




Ex. 6.41 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 153-155, c. 161-163 e 221-224.

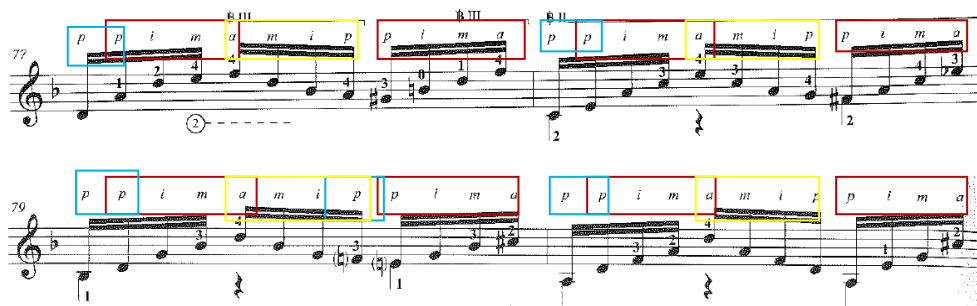
Nesta última secção verificamos ainda a alternativa de tocar a resposta do baixo ao arpejo utilizando o *p*.

Arpejos ascendentes



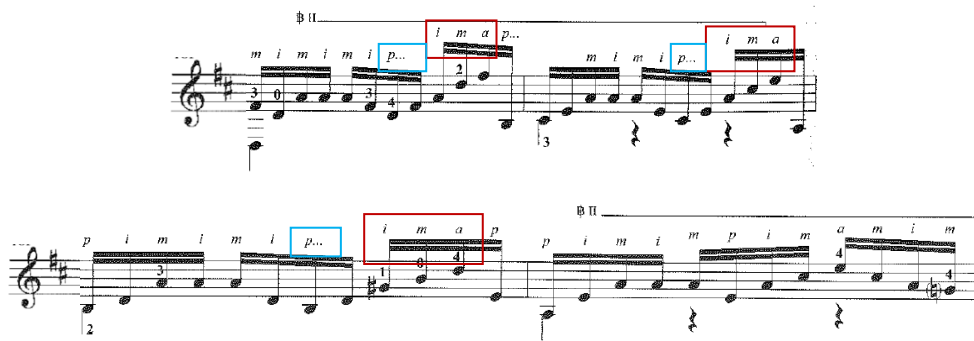
Ex. 6.42 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 52.

Em arpejos ascendentes de 4 notas a opção é a de os realizar com a sequência *p-i-m-a*, sejam estes em 4 ou 3 cordas (Ex. 6.42). Quando os arpejos são de 5 notas, a opção de Ponce é a de repetir o *p* no seu início, no entanto, esta repetição do *p* só acontece porque a frase se inicia na 2ª nota. O mesmo verifica-se nos exemplos 6.43 e 6.44.



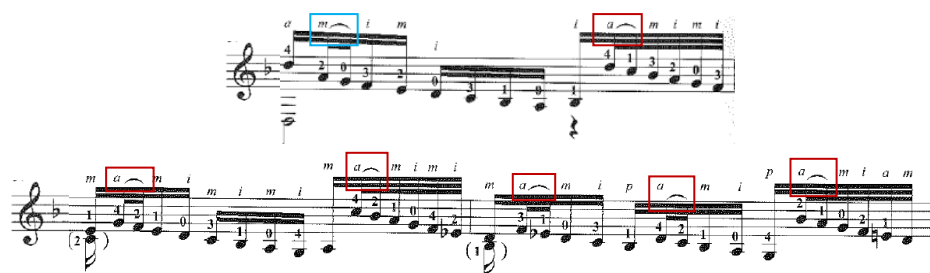
Ex. 6.43 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 77-80.

Neste exemplo (Ex. 6.43) é possível verificar que no 2º tempo de cada compasso, o arpejo descendente obedece ao critério do ponto anterior.



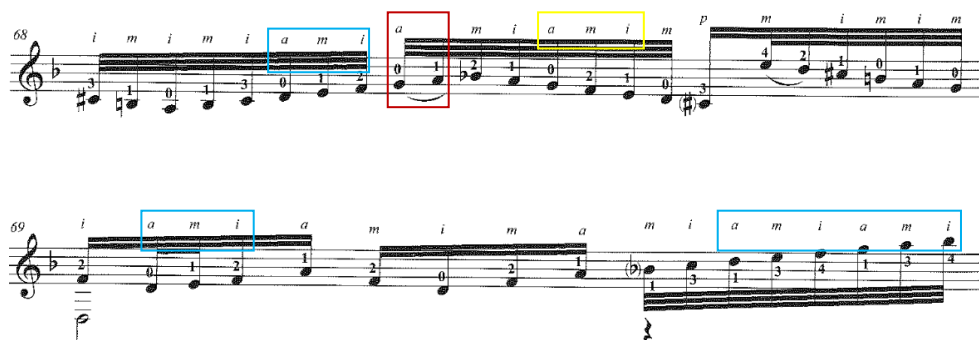
Ex. 6.44 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 165-168.

Uso do anelar



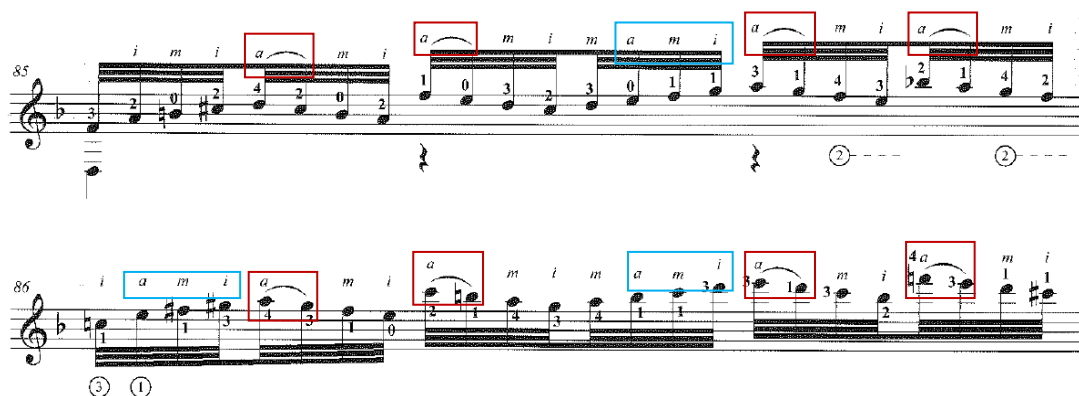
Ex. 6.45 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 65-67.

No exemplo 6.45 verificamos que, com exceção do 1º tempo do compasso 65, Ponce opta por usar o *a* para iniciar um movimento melódico descendente seguido de um ligado.

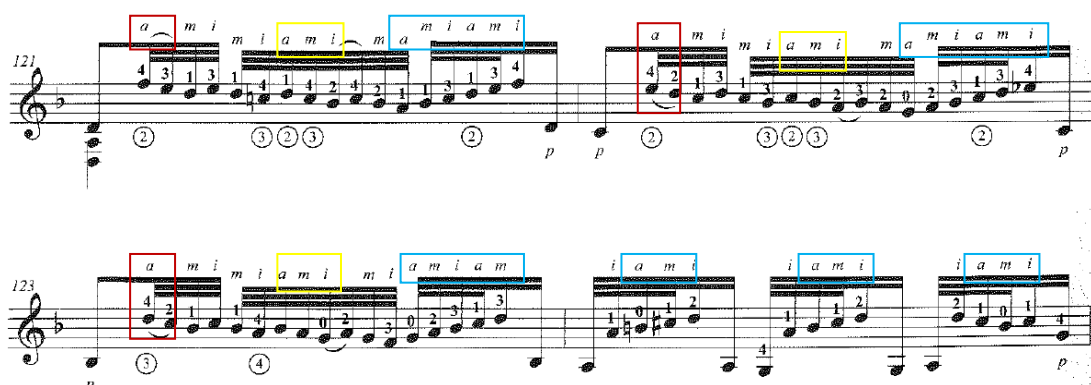


Ex. 6.46 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 68.

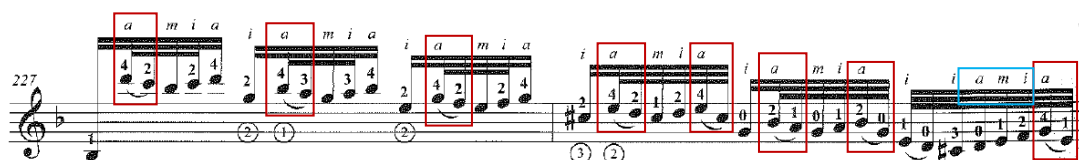
Para além do critério referido anteriormente, verifica-se a utilização da sequência *a-m-i* em passagens melódicas rápidas – fusas (Ex. 6.46). Em movimentos melódicos ascendentes, quando realizados numa só corda e, em movimentos melódicos descendentes, quando realizados em duas cordas.



Ex. 6.47 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 85-86.



Ex. 6.48 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 121-124.



Ex. 6.49 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 227-228.

Nos exemplos 6.47, 6.48 e 6.49 é possível observar as duas situações enunciadas no início deste ponto.

6.4.3. Mão esquerda

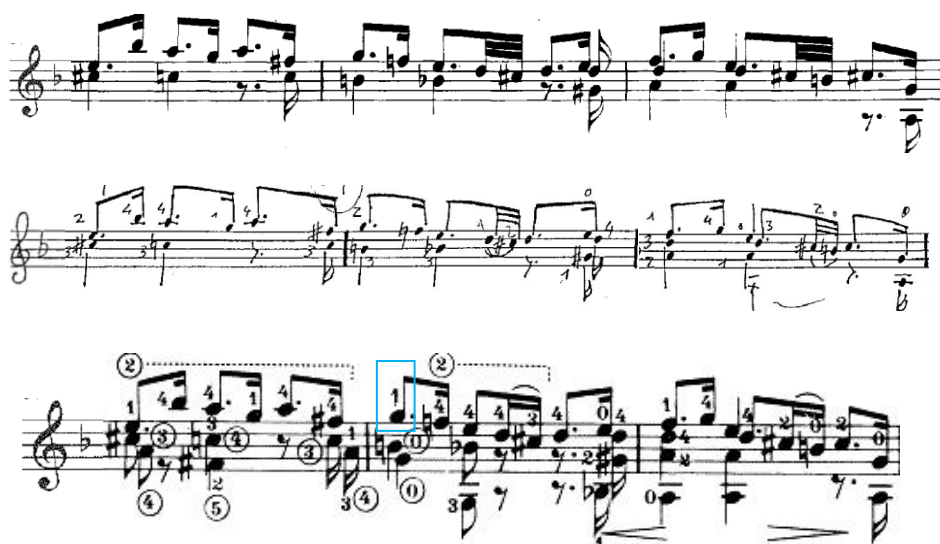
Coesão sonora nas melodias

Neste ponto iremos observar as várias opções que cada intérprete usou para conduzir a melodia. Como foi referido no capítulo sobre as digitações, a posição onde se toca uma nota (sendo que uma nota pode ser tocada em várias cordas) influencia directamente a sonoridade, mas faz também com que seja necessário repensar, a cada mudança, a digitação até chegar a essa nota bem como a que se segue.



Ex. 6.50 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 9-10.

Neste exemplo (Ex. 6.50) verificamos que Ponce mantém a melodia sempre na mesma corda da guitarra (4ª corda), permitindo uma maior homogeneidade tímbrica, enquanto Segovia e Carlevaro conduzem a mesma utilizando também a 3ª corda, evitando desta forma grandes deslocamentos da mão esquerda.





Ex. 6.51 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 22-24.

Nesta secção da 2ª variação (Ex. 6.51), Ponce opta por realizar a melodia sempre na 1ª corda e a melodia secundária na 3ª. A opção de Carlevaro seria igual, não fosse, pela opção de tocar o dó e o si da melodia secundária na 2ª corda. Segovia toca, com excepção do sol do compasso 23 (1ª corda), toda a melodia na 2ª corda.



Ex. 6.52 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 25.

Neste compasso (Ex. 6.52), Ponce e Carlevaro optam por tocar a melodia na 2ª corda enquanto Segovia a toca na 3ª, conseguindo assim um som mais *corpulento* e *cheio*, possibilitando a realização de um vibrato mais intenso por esta corda ser mais grossa, respondendo assim à indicação dinâmica que pretende *express*.





Ex. 6.53 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 81.

Neste compasso (Ex. 6.53) Ponce e Segovia optam pela utilização da 2ª corda, já Carlevaro usa a 1ª corda. As diferentes opções obedecem ao mesmo critério do exemplo anterior.



Ex. 6.54 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 136 e 140.

O aspecto a relevar neste exemplo (Ex. 6.54) é o da corda em que a 2ª colcheia do 3º tempo – lá – é tocada. Ponce toca-o na 4ª corda, Segovia no primeiro compasso usa a 4ª corda, enquanto na segunda usa a 3ª, Carlevaro opta por tocar sempre na 3ª corda. De salientar ainda que Segovia altera esta nota no 1º compasso – lá por fá #.





Ex. 6.55 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 182.

Neste compasso (Ex. 6.55) Ponce realiza a melodia do baixo na 4ª corda. Segovia e Carlevaro tocam-na em duas cordas (3ª e 4ª).



Ex. 6.56 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 207.

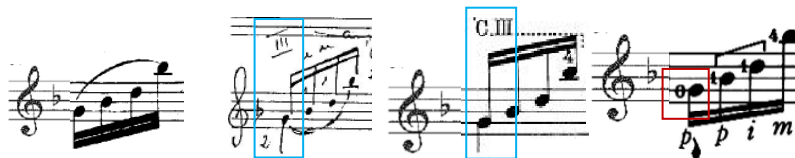
No compasso 207 (Ex. 6.56), Ponce toca novamente a melodia sempre na 4ª corda. A opção de Ponce acrescenta uma grande dificuldade de extensão da mão esquerda (dedo 1 – lá #, dedo 3 – sol e dedo 4 – dó #. Esta extensão não está ao alcance de guitarristas com uma mão mais pequena.

Segovia e Carlevaro usam a 3ª *cs* no 3º tempo. Há ainda uma outra pequena alteração em Carlevaro: na primeira versão em arpejo, toca a melodia na 2ª semi-colcheia e omite a 2ª nota; na 2ª versão, desloca a melodia para a 2ª e 3ª semi-colcheia.



Ex. 6.57 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 210.

Neste exemplo (Ex. 6.57), Ponce toca a nota mi – semi-colcheia do 1º tempo – na 2ª corda, este facto, para além de permitir uma maior aproximação tímbrica em relação à nota seguinte – si \flat tocado na 3ª corda - permite ainda vibrar a nota. Segovia e Carlevaro tocam-na na 1ª ϵ .



Ex. 6.58 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 220.

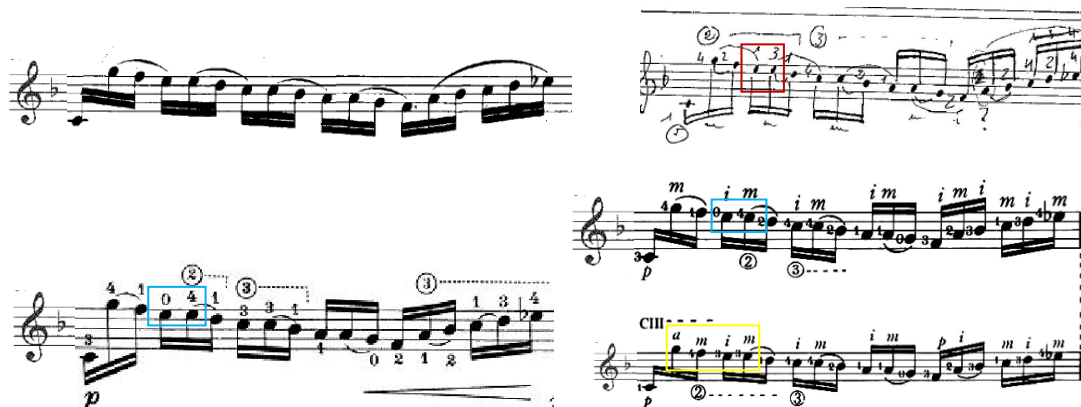
No exemplo 6.58, a única diferença é a opção de Carlevaro tocar a nota sol na 3ª ϵ . Esta solução não permite manter a nota durante um tempo, uma vez que a nota seguinte é tocada na mesma corda. Ponce e Segovia tocam o sol na 4ª corda e facilmente sustentam a nota, fazendo uma coerente condução da voz do baixo. A opção de Carlevaro surge somente no último de quatro compassos em que o movimento melódico é igual, deixando uma interrogação sobre a sua preferência.



Ex. 6.59 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 243.

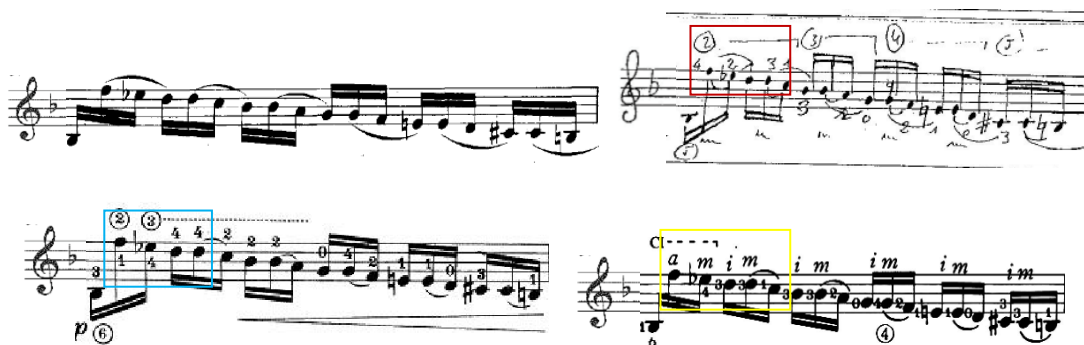
No exemplo 6.59, é visível em Ponce a preocupação de manter o arpejo em três cordas, recorrendo novamente a uma enorme extensão da mão esquerda (dedo 1 – 3º espaço; dedo 2 – 5º espaço e dedo 4 – 8º espaço): na 2ª colcheia toca o si \flat na 6ª corda com o dedo 4, o que dificulta a execução do ré na 5ª corda com o dedo 2. Segovia utiliza um ligado como meio

técnico para imitar o movimento em arpejo. Carlevaro emprega a mesma dedilhação de Segovia mas sem o ligado, o que faz com que se sinta em ambos uma ligeira quebra na continuidade do arpejo.



Ex. 6.60 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 246.

No exemplo 6.60, Ponce toca o mi na 2ª corda ainda que tenha que trocar de dedo na mão esquerda, no entanto, este movimento ajuda ainda a colocar a intensidade no ligado do 2º mi. Segovia, uma vez que começa a passagem na 1ª corda, toca o primeiro mi na 1ª e o segundo na 2ª, situação que vai causar uma diferença no timbre da mesma nota. A opção de Carlevaro é igual à de Segovia, no entanto apresenta uma outra solução para evitar tocar o mi em duas cordas diferentes, o problema é que tem que retirar o ligado e assim perde-se desta forma o movimento que é característico desta frase.



Ex. 6.61 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 247.

Esta situação (Ex. 6.61), é a mesma referida no exemplo anterior, Ponce toca o fá na 2ª corda para lhe permitir iniciar a frase da mesma forma, ou seja, com o ligado. Segovia e Carlevaro iniciam o movimento utilizando duas cordas; o 1º na 2ª e 3ª corda, o 2º na 1ª e 2ª corda.

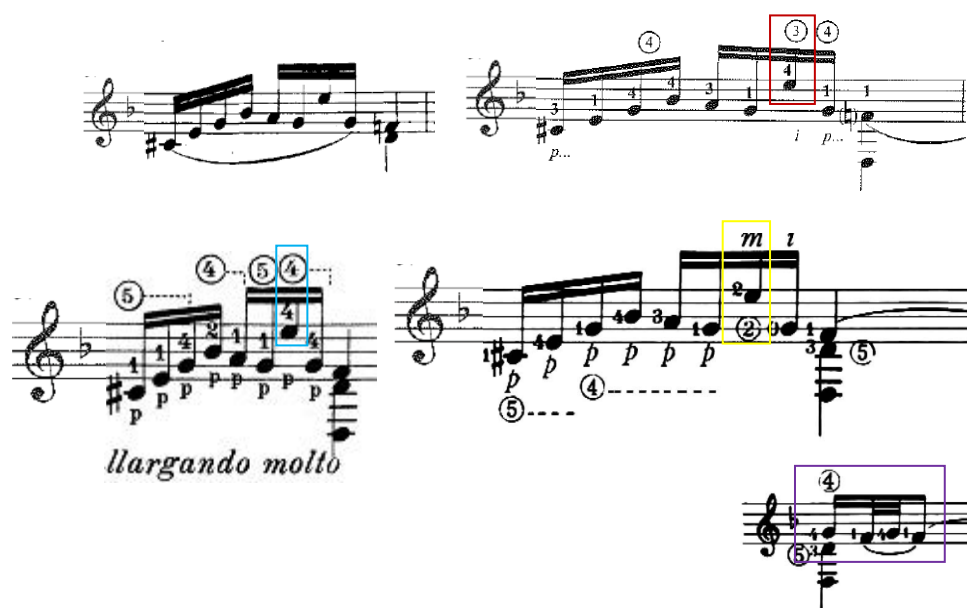


Ex. 6.62 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 248.

Nesta passagem de dificuldade técnica elevada visualizamos três formas diferentes de a executar, sendo que nenhuma delas é mais fácil que a outra (Ex. 6.62). A grande curiosidade é a de que Ponce usa, para além de ligados, *campanelas*. Ponce dizia nas suas aulas: “ (...) tenho para mim que é a que mais se assemelha à do violino”. Na sua transcrição apresenta ainda mais três possibilidades de digitação para esta passagem (Ex. 6.63).



Ex. 6.63 – J. S. Bach – *Chaconne*, transcrição de Ponce: c. 248.



Ex. 6.64 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 255.

No exemplo 6.64, a diferença é a posição onde é tocada a nota mi (3ª semicólcheia do 2º tempo). Sendo este o ponto culminante da frase é decisiva a corda onde se vai tocar e, independentemente do caminho percorrido até lá, que é semelhante nas três versões, a opção dos três é diferente: Ponce toca o mi na 3ª corda, Segovia na 4ª corda e Carlevaro na 2ª. Em

termos de densidade e timbre a 4ª corda é a que permite chegar mais “longe”, diminuindo à medida que se toca o mi numa corda cada vez mais aguda.

Carlevaro apresenta ainda uma opção de ornamentação no 3º tempo do compasso.

Ligados

Neste ponto iremos observar a utilização de ligados⁷⁸, nomeadamente em momentos em que a sua utilização é manifestamente diferente nas três transcrições.

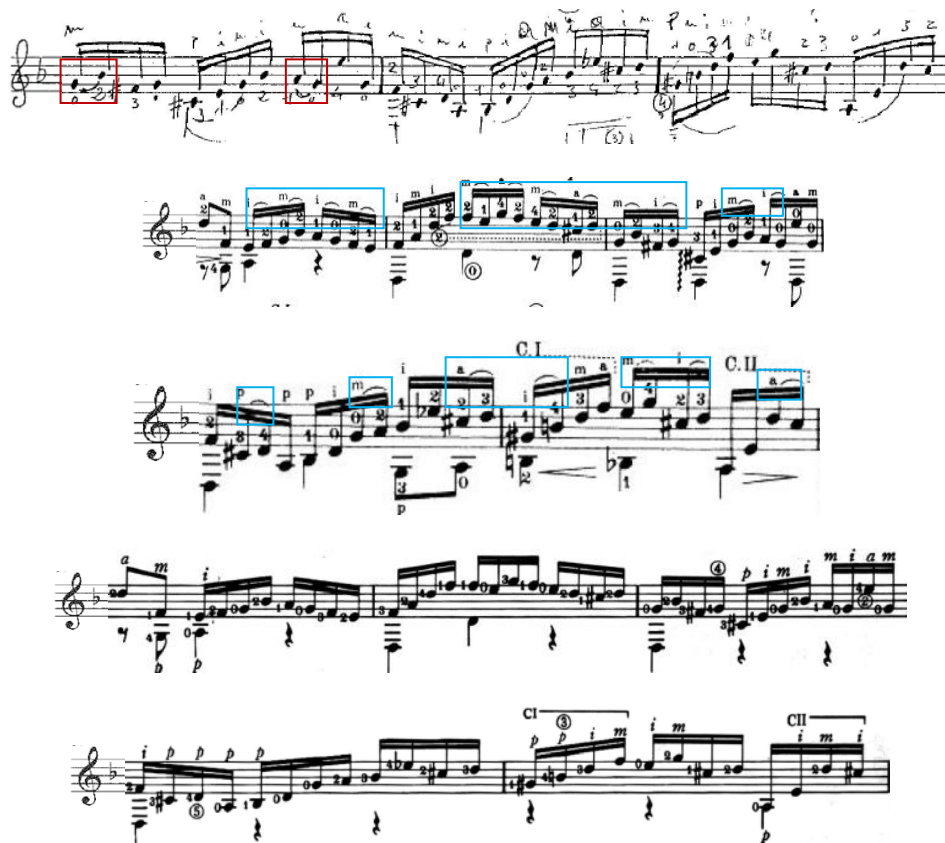
Sobre esta técnica David Russel diz que os ligados úteis são os que nos “obrigam” a realizar frases musicais. Os restantes (puramente técnicos) não devem ser utilizados e, se não for possível evitá-los, há que compensar com o timbre (que os ligados técnicos não se sobreponham à musicalidade) (Russel *in* Contreras, 1998).

Também Ricardo Barceló comenta a utilização dos ligados técnicos de mão esquerda.

(...) creo que es aconsejable utilizarlo, más que nada, como recurso expresivo; en la articulación; para ayudar a la mano derecha en algunos pasajes rápidos (donde se nota muy poco) o en ornamentación, y no necesariamente siempre que esté indicado, ya que muchas veces los compositores nos indican que ciertos sonidos deben estar ligados, pero ello no nos obliga a utilizar un ligado técnico-mecánico de mano izquierda. En conclusión, este tipo de ligados es indispensable al guitarrista, pero hay que utilizarlo con mesura y solamente cuando respunde a nuestras intenciones interpretativas. (Barceló, 1995, p. 47)

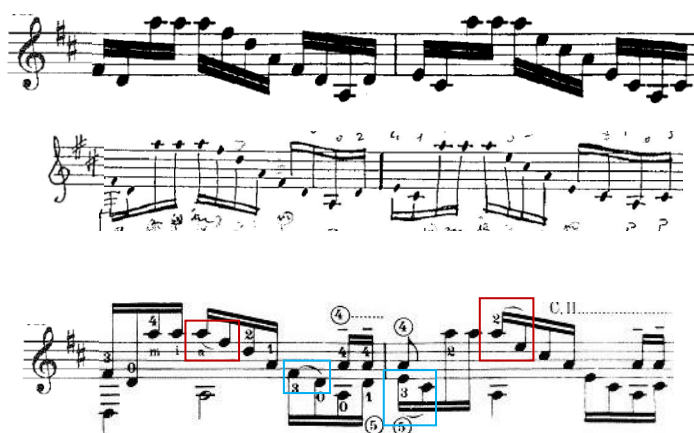


⁷⁸ Este aspecto técnico já foi referenciado anteriormente, contudo, o tema a ser tratado era o da utilização do *a*.



Ex. 6.65 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 28-32.

Neste exemplo (Ex. 6.65) verifica-se a recorrente utilização de ligados na transcrição de Segovia. Ponce usa apenas alguns ligados em momentos de inflexão de frase no início do tempo. Carlevaro não utiliza ligados. Esta aplicação é similar na maior parte das variações em semi-colcheias.





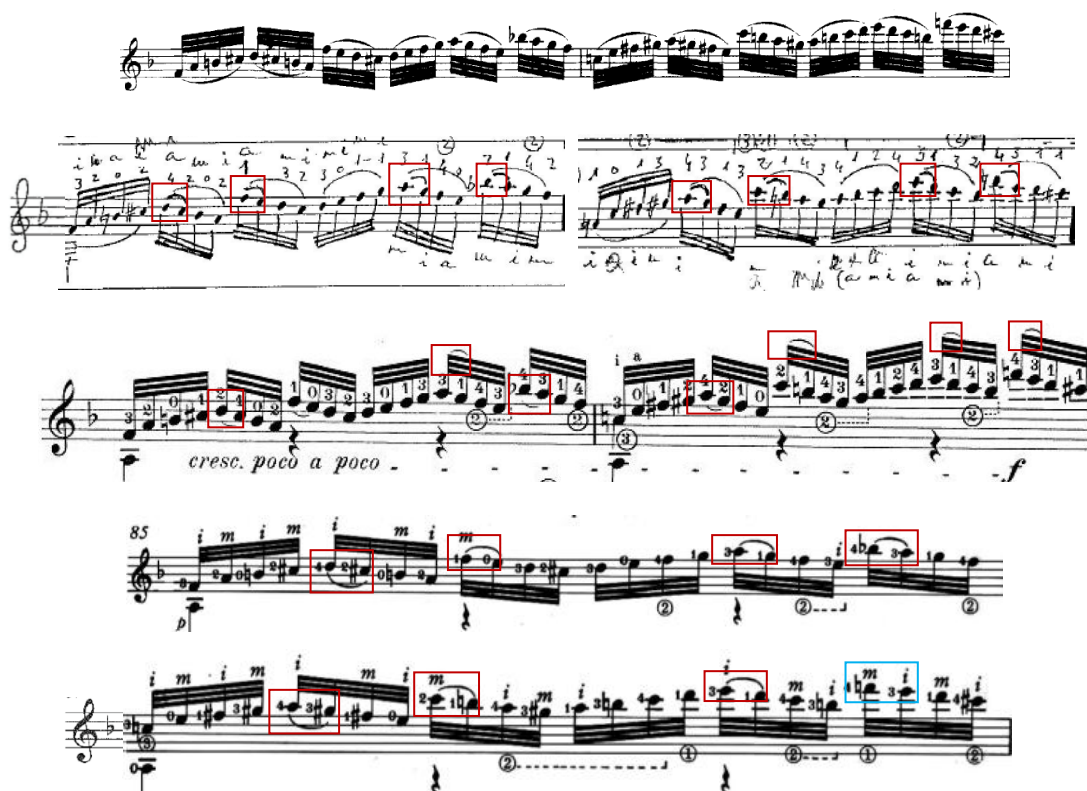
Ex. 6.66 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 161-162.

Neste caso Ponce opta pela não utilização de ligados. Segovia e Carlevaro usam ligados no início do arpejo do 2º tempo, Segovia usa ainda no arpejo descendente no baixo (Ex. 6.66).

Ex. 6.67 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 65-68.

A variação VIII é, em termos técnicos, uma das mais difíceis variações de toda a *Chaconne* (Ex. 6.67). Sob a forma de rapidíssimas escalas em fusas, são inúmeras as possibilidades de

digitações para a mão esquerda, uma vez que a tendência é a de que cada guitarrista opte pela que mais lhe facilita a execução. Neste exemplo é de salientar a utilização dos ligados em toda a passagem por Segovia. Esta técnica é utilizada neste caso para facilitar a técnica da mão direita e também para tentar imitar um ataque parecido ao do arco do violino. Ponce e Carlevaro também os usam, mas mais recorrentemente no início de um movimento melódico, como podemos observar no início da escala descendente do 3º tempo de cada compasso (com exceção de Carlevaro no compasso 68). Carlevaro retira ainda os ligados no 1º tempo dos compassos 66 e 67, não mantendo a articulação do início da variação. Ponce coloca na sua versão as ligaduras de expressão como no original de violino, apesar de não as realizar tecnicamente, tinham como intenção alertar o aluno para o modo de executar a célula rítmica.



Ex. 6.68 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 85-86.

Neste exemplo (Ex. 6.68), com exceção da última colcheia em Carlevaro, verificamos que todos utilizam um ligado no início dos movimentos melódicos descendentes.



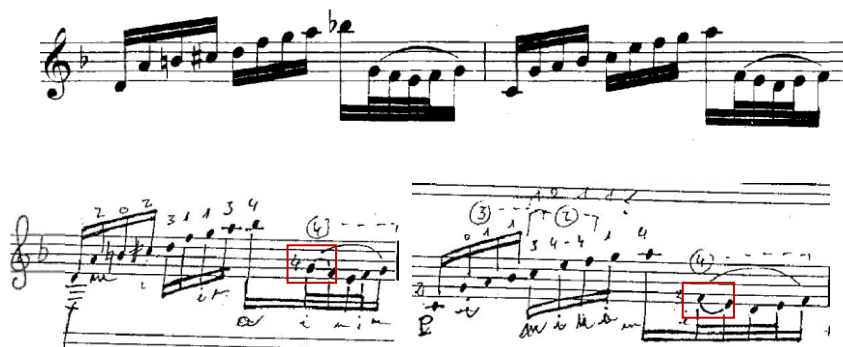


Ex. 6.69 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 124.

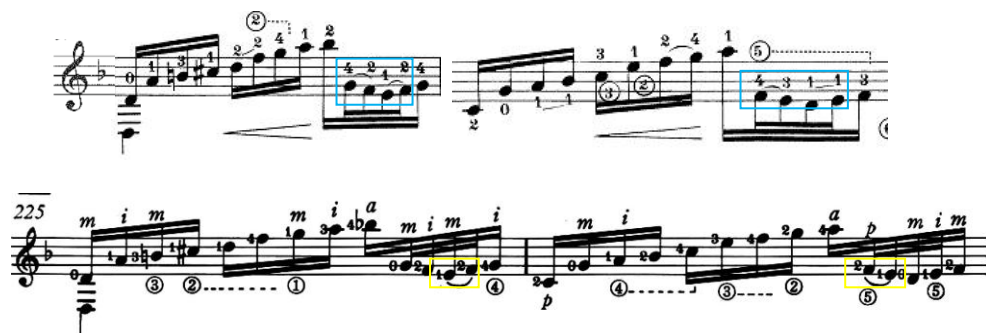
No exemplo 6.69, Segovia utiliza os ligados no 1º e 3º tempo, e um *glissando*⁷⁹ no 2º tempo, alterando assim a linearidade uma vez que o movimento melódico se repete; Ponce e Carlevaro optam pela não utilização de ligados. O *glissando* é uma técnica frequentemente utilizada por Segovia e muito característica da sua musicalidade.

No entanto a sua utilização não é consensual como podemos constatar na observação de Barceló, principalmente nas obras de Bach.

Hace algunos años el portamento gozaba de un notable desprestigio dentro del ambiente guitarrístico, quizás por el abuso que se hizo de él, llegando a ser en muchos casos de mal gusto. Cuando Andrés Segovia se percató de esto, comento que no veía porqué la guitarra tenía que verse despojada de uno de sus afectos más expresivos; creo que sus palabras tenían gran razón, ya que una buena y mesurada utilización de los portamentos puede enriquecer la música. Por supuesto que hay estilos musicales que no lo admiten, como el renacentista y el barroco, pero incluirlos en obras románticas o clásico-románticas es recomendable y adecuado, respetando el gusto de la época y sus costumbres, pero siempre con medida para no caer en lo caricaturesco. (Barceló, 1995, p. 30)

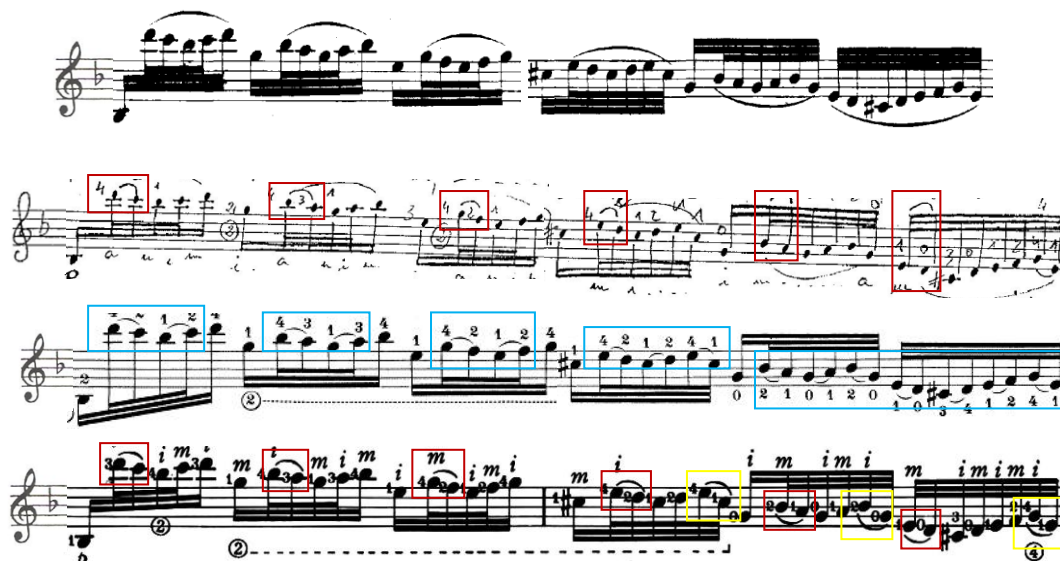


⁷⁹ O *glissando* é um efeito que se produz depois de tocar uma corda, pelo deslocamento do dedo que a pisa numa direcção determinada (Prat, 1934).



Ex. 6.70 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 225-226.

Neste caso (Ex. 6.70), temos a sua utilização de várias formas: Ponce usa um ligado no 3º tempo, tal como em outras situações, para iniciar um motivo melódico e de igual forma no compasso seguinte; Segovia aplica dois ligados em cada exemplo, sendo que o 2º ligado do 2º compasso é um *glissando*; Carlevaro faz uma utilização menos coerente uma vez que emprega um ligado na 3ª semi-colcheia do 1º compasso e outro na 2ª semi-colcheia do 2º compasso, criando com este facto diferentes acentos num mesmo desenho melódico.



Ex. 6.71 – J. S. Bach – *Chaconne*, original de violino, transcrição de Ponce, transcrição de Segovia e transcrição de Carlevaro: c. 227-228.

O exemplo 6.71 apresenta a diferente utilização de ligados, embora a sua aplicação seja coerente durante toda a obra. Ponce usa-os fundamentalmente para iniciar um motivo melódico, Carlevaro para iniciar um motivo melódico mas também em alguns movimentos numa só corda e Segovia a cada duas fusas.

O que se observou em todos os exemplos foi uma grande utilização de ligados na transcrição de Segovia, e uma utilização semelhante nas versões de Ponce e Carlevaro, a saber: Ponce – 81 ligados, Segovia – 336 ligados e Carlevaro – 87 ligados.

Síntese

Após observar as três transcrições da *Chaconne* para guitarra, é possível verificar uma certa tendência transcritora em cada uma delas.

Relativamente ao preenchimento harmónico foi possível observar que Segovia aproveitou as várias possibilidades que o seu instrumento lhe proporcionou, pois acrescentou baixos, sendo estes isolados, por dobragem, ou criando movimentos melódicos. Preencheu acordes oitavando as notas do original, servindo-se para isso das cordas soltas da guitarra. Em algumas secções adicionou ainda à melodia principal, melodias secundárias.

Carlevaro faz uso das mesmas adições descritas relativamente à transcrição de Segovia, mas neste caso, em menor quantidade. Ponce, em praticamente toda a transcrição, acrescenta somente alguns baixos oitavando ou dobrando a melodia, mantendo a sua transcrição muito próxima do original.

As soluções de digitação da mão direita, na transcrição de Ponce, permitem constatar a preocupação e coerência na sua utilização, à imagem do que foi observado no *Prelúdio BWV 1006^a*.

Relativamente à condução melódica, verificamos através das digitações, uma maior preocupação por parte de Ponce em manter a melodia, sempre que possível, numa mesma corda, evitando assim quebras na sua condução timbrica. A manutenção da melodia na mesma corda visa a unificação do timbre.

Esta opção permite *trabalhar* cada nota com a mão esquerda mesmo depois de esta ser atacada (como é sabido, uma nota após ser tocada vai diminuindo o seu volume até à sua extinção sonora). Ponce referia muitas vezes este aspecto nas nossas aulas, ainda que fosse pouco ou nada perceptível para o público, este gesto seria realizado para prazer do guitarrista/intérprete. Dizia também que o prazer de vibrar uma nota é algo que não devemos descurar nunca.

A versão de Ponce apresenta um grande cuidado no tratamento da linha melódica. È principalmente a questão do equilíbrio sonoro que o move e isso faz com que nos deparemos

diversas vezes com passagens difíceis (originando extensões na mão esquerda que não estão ao alcance de todos), só porque ele queria ouvir/sentir aquela nota naquela corda, porque só ali é que se conseguia determinado timbre na guitarra e, apesar de se poder compensar as diferenças timbricas com os diferentes sítios de ataque da mão direita ao longo da corda, a *cor* nunca será a mesma.

Em relação à utilização dos ligados e, como notado nesse ponto, verificou-se uma grande utilização desse recurso na transcrição de Segovia, enquanto Carlevaro e Ponce fazem uma menor utilização.

Constata-se que a transcrição de Alberto Ponce é praticamente igual ao original do violino, o seu trabalho foi no sentido de a adaptar à guitarra, procurando nesta a digitação que melhor traduz a sua convicção e personalidade musical.

François Nicolas descreve da seguinte forma a edição de Ponce:

Monument musical, pièce du renouveau de la guitare depuis Andrés Segovia, la *Chaconne* de Jean-Sébastien Bach demeure une pièce fort prisée des interprètes actuels. Si de nombreuses transcriptions ont vu le jour depuis celle si connue du maître de Liñares, celle réalisée par Alberto Ponce, recueillie par ses élèves au cours d'une carrière de pédagogue au rayonnement presque unique, est particulièrement aboutie. Fidèle au texte de l'original pour violon, sans ajouts de basse et d'harmonie souvent rencontrés, les doigtés main gauche y sont longuement pensés, avec un choix des cordes dicté par la logique musicale, une utilisation assez limitée des coulés et des doigtés de main droite logiquement mûris. À travers le fidèle relevé de cette conception musicale, on bénéficie, longuement diffusé par Alberto Ponce. Indispensable. (Nicolas, *in* Bach, 2015)

7. Variações sobre a Folia de Espanha e Fuga

7.1. Manuel Maria Ponce

O compositor mexicano Manuel Maria Ponce (1882-1948) não era guitarrista, o seu instrumento era o piano, tendo iniciado o seu estudo aos quatro anos de idade com a sua irmã Josephine. No entanto, desde muito pequeno que o seu interesse pela composição se manifestou. Foi aos cinco anos que, após ter sofrido de rubéola, compôs a sua primeira obra – *La Danse de La Rougeole* (Otero, 1995).

De salientar do seu percurso académico os anos em que estudou em Paris com Paul Dukas (1865-1935), sendo aí colega de Joaquín Rodrigo e Heitor Villa-Lobos.

A par das composições para piano e música de câmara, escreveu para guitarra um punhado de obras de grande relevo que fazem de M. M. Ponce um dos maiores compositores, tocado por guitarristas de todo o mundo, sendo que na maior parte delas o dedicatário foi Andrés Segovia, como foi referido no ponto 1.5. Compositores não guitarristas.

O primeiro encontro entre o compositor e o guitarrista deu-se no México em 1923. Foi após ouvir um concerto de Segovia que Ponce teceu os seguintes comentários.

Ecouter les notes de la guitare jouée par Andrés Segovia, c'est expérimenter une sensation d'intimité et de bien-être du foyer. C'est évoquer de lointaines et suaves émotions enveloppées dans le charme des choses suprêmes. C'est ouvrir l'esprit au rêve et vivre des moments délicieux dans une ambiance d'Art pur que le grand artiste espagnol sait créer (...). (Ponce *in* Otero, 1995, p. 18)

Foi a partir deste momento que se desenvolveu uma amizade que durou 25 anos (até à morte de M. M. Ponce) e, que iria trazer para o universo guitarrístico várias composições. A primeira obra foi o *Allegretto quasi serenata* que viria a ser o 3º andamento da *Sonata Mexicana* (Alcázar, 2000; Lira, 2001).

7.2. Lista das composições para guitarra de M. M. Ponce⁸⁰

- *Sonata Mexicana* (1923)
- *Prélude* (1925)

⁸⁰ Alcázar, (2000).

- *Canciones populares mexicanas: Estrellita, Cuiden su vida, La Pajarera, Por ti mi Corazón e La Valentina* (1925/26)
- *Thème varie et Finale* (1926)
- *Sonata III* (1927)
- *Sonata Clássica* (1928)
- *Sonata Romántica* (1929)
- *Suite em lá Mineur* (1929)
- *24 Prelúdios* (1929)
- *Estudio* (1930)
- *Sonata VI* (1930)
- *Sonatina* (1930)
- *Sonata Clássica* (1930)
- *Prélude, Ballet y Courante* (1931)
- *Variations sur la Folia de España et Fugue* (1929/31)
- *Suite II* (1932)
- *Final del Homenaje a Tárrega* (1932)
- *Sonatina Meridional* (1932)
- *Las Cuatro Piezas* (1932/1933)
- *Concerto du Sud* (1941)
- *Viñetas* (1946)
- *6 Preludios fáciles* (1947)
- *Variations on a Theme of Cabezón* (1948)

7.2. A encomenda da obra – *Variações sobre a Folia de Espanha e Fuga*

De seguida, será descrito parte do processo que foi levado a cabo por Andrés Segovia e Manuel Ponce. Apesar da distância entre ambos, devido às suas carreiras profissionais,

comunicavam por carta com bastante regularidade e foi dessa forma que foi composta uma das maiores obras para guitarra solo com uma duração de sensivelmente 25 minutos⁸¹.

Foi numa carta de Dezembro de 1929 que esse processo se iniciou.

Quiero, que me hagas unas variaciones brillantes sobre el tema de *Las Folias de España*, en re menor, y cuya copia del manuscrito de Berlim, te envío. En un estilo que linde entre el clasicismo italiano del XVIII y los albores del romanticismo alemán. Esto te lo pido de rodillas (...). Si tu no las quieres firmar se las adjudicaremos a Giuliani, de quien hay muchas cosas por descubrir, y de quien acaban de darme un manuscrito en Moscu. Quiero que esta obra se ala mejor pieza de esa época, el pendant de las de Corelli para violin sobre el mismo tema. Ve haciendo variaciones y mandamelas, y procura que contengan todos los recursos técnicos de la guitarra, por ejemplo variaciones en acordes simultaneos de tres notas, en octavas, en arpeggios, sucesiones rápidas que asciendan hasta el si b sobreagudo y que espiren en el re grave, enlace de voces en nobles movimientos polifonicos, notas repetidas, un mayor cantabile que realce la belleza del tema, entrevisto a traves del enredo ingenioso de la variacion, y volver a él, para concluir con grandes acordes, despues de derrochar toda la noble astúcia musical de que tu eres capaz, para distraer al que oye, de la proximidad definitiva del tema (...)! En todo doce a catorce variaciones, obra de toda una parte del programa, que no se hará larga, por el contraste de cada variacion com la que la precede y la sigue. El tema es adorable. Haz que te toquen en el gramofono las de Corelli, si no las recuerdas, y veras como es un gran pecado que esse tema, cuya version mas antigua es el manuscrito de Berlim, para luth español, ademas, hasta la medula, este desterrado de la guitarra, o tratado por Sor, raquiticamente, lo que es peor. (Segovia *in* Alcázar, 1989, p. 47-48)

Manuel Ponce inicia-se no processo de composição das variações e após escrever algumas delas, envia-as, recebendo enormes elogios ao seu trabalho, como está descrito numa outra carta.

(...) Las tres variaciones que acaban de llegarme son admirables. Me tienes emocionado (...)! Las tres primeras estan muy bien y sobre tudo la segunda de esse grupo, me gusta mucho. Pero estas tres ultimas, son muy superiores a sus compañeras. El mayor es delicioso, de una musicalidad delicada y honda, y de una pasion suave que se manifesta en todas las notas que van encadenando y desencadenando los acordes. La variacion que la precede es Chaconesca, es decir, tan bella como cualquiera de entre las de la *Chacona* de Bach. Y la VI, (Presto) un poco rusa en la bella sucesion de quintas, resulta verdaderamente esplendida, como ritmo y movimiento. Eres un gran musico, (...) que te parece llamarlas *Diferencias*, como antiguamente? Otra cosa. No te parece mejor hacer un final que no sea una fuga, para que el publico no se enfrie? (*ibidem*, p. 51)

O entusiasmo de Manuel Ponce era tal que, para além das variações, já tinha pensado em terminar a obra com uma fuga, o que Segovia pôs em questão como se verificou na carta anterior. No entanto, Segovia acabaria por concordar com a ideia e aceitar com bastante

⁸¹ Gravação pelo guitarrista Marcin Dilla disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5EbE_JYZ7xE.

agrado a solução, como relata na seguinte carta a Manuel Ponce: “Estoy muy contento com las variaciones que me mandas, y mas aún com el proyecto del preludio, variaciones y fuga sobre las *Folias*. Si no te agrada el tema, transformalo a tu gusto, siempre lo harás mejor.” (*ibidem*, p. 53)

Ao ler estas cartas, vamo-nos dando conta do entusiasmo de ambos e da reciprocidade da dedicação que os dois músicos impuseram na criação desta obra. Segovia escrevia: “Querido Manuel: Estoy estudiando las variaciones com un entusiasmo delirante.” (*ibidem*, p. 55)

Manuel Ponce, dia após dia ía presenteando o guitarrista com mais variações de enorme qualidade musical: “De las cuatro ultimas variaciones que son espléndidas, las dos primeras estan ya casi a punto de oirse. La III o, siguiendo el número de orden, la 9 (IX) presenta una dificultad insuperable a la ejecucion.” (*ibidem*, p. 55)

Os pedidos continuavam e este processo iria levar à construção da bela obra que conhecemos hoje: “Entre esas cinco que me anuncias incluye tres o cuatro instrumentales, a semejanza de la IV, que resulta admirable en la guitarra.” (*ibidem*, p. 56)

Em relação à fuga, Segovia escreve que não havia melhor forma de acabar a obra: “Estoy encantado com la fuga. Toda la obra es lo mejor que la guitarra tiene, a mucha distancia de las otras cosas, y despues de esta obra, lo mas valioso es tu Sonata a Schubert. Imposible decirte por escrito que entusiasmado estoy! Trabajo dia y noche.” (*ibidem*, p. 58)

Esta troca de impressões, que se prolongou por três anos (1929-1932), teve com efeito grande sucesso, pois, muitas vezes, Segovia procurava sugerir algumas soluções que tornariam a peça mais praticável: “No sé si en la carta que te escribí en el Bremen te indicaba esa solucion de notas repetidas como la única posible. (...) En efecto, asi resulta muy bien, la dificultad de la mano izquierda há desaparecido, y las que quedan estan dentro de la lógica instrumental.” (*ibidem*, p. 63)

A impaciência de Segovia não tinha fim e incentivava o amigo a concluir a obra rapidamente, justificando da seguinte forma: “Creeme, si te tomas tiempo, y las concluyes como yo deseo, será esta obra, una chacona de la guitarra, suficiente para levantar la reputacion de un instrumento, por muy caída que haya estado, a la altura de los mas nobles, y no por una epoca pasagera, sino por todo el porvenir.” (*ibidem*, p. 63-64)

Como se pode perceber pelas suas palavras, a intenção de colocar a guitarra ao nível de qualquer outro instrumento era um dos grandes objectivos de Andrés Segovia (tema já abordado no 1º capítulo).

Segovia viria a dizer mais tarde que *La Folia de España* deveria ser estudada por todos os compositores que quisessem compor para guitarra (Segovia *in* Purcell, 1975). De facto é enorme a variedade de técnicas utilizadas, tal como ele tinha solicitado, e uma óptima montra em relação às possibilidades técnicas e expressivas da guitarra. Podemos encontrar durante as vinte variações (mais do que as 12 ou 14 que Segovia tinha inicialmente pedido), todas as técnicas que Segovia queria ver tratadas na obra e ainda outras que foram surgindo com o aumento do número de variações, tais como:

- Acordes simultâneos de três notas – var. IV e XIV.
- Melodias em intervalos de terceira, sexta e oitava – var. III e XV.
- Arpejos – var. I, VIII e X.
- Exploração de todo o âmbito da guitarra – var. VIII.
- Notas repetidas – var. XVIII.
- Movimentos polifónicos – var. I, II, VI, IX, XVII e XIX.
- Contraponto – var. V, VII.
- Tremolo – var. XVI.
- Canon – var. XIII.
- Rasgados – var. X e XII.
- Harmónicos – var. XX.

Frery resume da seguinte forma o ambiente da obra.

The general style of this work is an amalgam of neoclassic treatment of form, neoromantic lyricism and expression, and a mixture of neoromantic and impressionistic harmonies. Each of the variations derives from various combinations of the melodic, rhythmic or harmonic traits of the theme. There is marked contrast between variations in terms of tempo, meter, texture and melodic figuration; thus, each variation has a distinct character of its own. (Frery, 2001)

Também o guitarrista John Williams se refere à *La Folia de España* no CD em que gravou a peça.

The variations on *Folia de España* must also be described as a homage – in particular to the inspiration of Andrés Segovia, to whom the work is dedicated, and in general to the guitar itself for affording such a variety of mood colour to the composer in constructing his work of twenty variations and fugue on this

old, simple and dignified tune. (...) Ponce's *Folia* is very diverse, each variation having its own distinct character and in turn leading to the mood of the next: sometimes the relationship to the original tune is remote but there is always a common thread either melodic, harmonic or rhythmic. A technical analysis would reveal many interesting features but give entirely the wrong impression of music which rests mainly on colour and expression. (Williams, 1979/80, p. 4-5)

A 19 de maio de 1931, Segovia dá um concerto na Ópera de Paris, no qual estreia a *Variations sur la Folia de España et Fugue*, sendo esta, enormemente aclamada por parte do público (Miteran, 1987). Sobre esse momento foi escrito na imprensa o seguinte: “Ce n’est pás une impression banale que de voir la salle de l’Opéra remplie jusqu’au faîte pour entendre un unique artiste assis au centre de la vaste scène et tout courbé sur sa guitare!” (Le Menestrel, 1987, p. 40) e ainda: “(...) Il continua sa démonstration en présentant de curieuses et toujours musicales *Variations sur les Folies d’Espagne et Fugue* de Manuel Ponce.” (Le Courrier Musical, 1987, p. 40)

De facto, como tem sido possível constatar ao longo dos anos, as trocas de pontos de vista entre compositor e intérprete têm-se mostrado essenciais para a otimização do repertório a executar pelo músico, ou seja, é fundamental que os dedos de um se adaptem à forma de escrita do outro em função dos seus conselhos técnicos.

Como foi referenciado anteriormente, no ponto 1.5. Compositores não guitarristas, esta combinação foi posta em prática por vários guitarristas ao longo de todo o século passado e estendeu-se até aos nossos dias, com enorme sucesso, sendo esta obra um grande exemplo disso.

7.3. A origem da *folia*⁸²

A *folia* é uma das numerosas danças e canções dançadas de origem popular, que foram desenvolvidas na Península Ibérica por volta do fim da Idade Média, e que foram utilizadas no seu contexto original durante um período bastante longo, antes de serem introduzidas no repertório polifónico da corte, tanto vocal como instrumental, no fim do séc. XV e finais do séc. XVI.

⁸² Resumo do texto de Rui Vieira Nery ao CD: Savall, (1998).

A sua origem portuguesa é defendida por um famoso teórico espanhol, Francisco de Salinas (1513-1590), no seu tratado *De Musica Libri Sptem* e, efectivamente, esta vem mencionada pela primeira vez em diversos documentos portugueses do fim do séc. XV, entre outros nas peças do criador do Teatro da Renascença em Portugal, Gil Vicente (1465-1536), nas quais ela é associada a personagens populares, pastores ou camponeses em geral que cantavam e dançavam com energia, daí o seu nome de *folia*, que significa *loucura*.

Por outro lado, ao longo do séc. XVI e do séc. XVII, as crónicas portuguesas da altura fazem constantes referências a grupos de camponeses que eram chamados para virem dançar a *folia* aos castelos de alta nobreza pela ocasião de festas como casamentos, nascimentos, entre outras.

Durante os primeiros decénios do séc. XVI, o padrão musical da *folia* era já bem conhecido em toda a Península Ibérica e consistia numa linha de baixo repetida, (geralmente em duas partes: lá-mi-lá-sol-do-sol-lá-mi, e lá-mi-lá-sol-do-sol-lá-mi-lá) sobre a qual se podiam construir diversos *discantus* ou improvisar séries de variações. No seu *Tratado de Glosas*, em 1553, Diego Ortiz (1510-1570) inclui vários conjuntos dessas variações, nas quais utiliza a linha de baixo da *folia*, precisamente como padrão rítmico de baixo ostinato confiado ao cravo e sobre o qual a viola executa elaborações melódicas de alto vistuosismo. Muitas canções baseadas sobre a mesma estrutura harmónica e formal já aparecem também no *Cancioneiro de Palácio* (Rodrigo Martinez ou Adorámoste, Señor, etc.) e noutros cancioneiros polifónicos importantes, assim como em tablaturas instrumentais.

Por outro lado, na Itália do séc. XVI também se cultivou amplamente a *folia*, tanto na sua forma original, ou ligeiramente modificada, chamada *cara cosa* ou de *pavaniglia*, que aparece em bastantes publicações de música instrumental e de dança.

No entanto, no último quarto do séc. XVII, a *folia* experimenta outro processo de standardização, no qual a linha de baixo acima mencionada passa a ser norma (a cada tom é atribuído a duração equivalente ao compasso, sendo este ternário), com um *discantus* standardizado associado à sequência harmónica assim obtida. Em toda a Europa e em todo o séc. XVIII, a *folia* passa a ser um dos terrenos favoritos para variações instrumentais de grande virtuosidade, com as de Arcangelo Corelli (1653-1713), Domenico Scarlatti (1658-1757), Giovanni Buononcini (1670-1747) e Antonio Vivaldi (1678-1741) em Itália, Jean-Henri D'Anglebert (1629-1692) e Marin Marais (1656-1728) em França e J. S. Bach (1685-1750) e C. P. E. Bach (1714-1788) na Alemanha.

Mesmo na sua nova forma barroca estandardizada, a *folia* continua a ser um elemento fundamental do repertório instrumental Ibérico dos séculos XVII e XVIII. O arranjo que figura na colecção manuscrita de Antonio Mantín e Coll (1733/35), *Flores de Música* (1690), é um exemplo disso. Luigi Cherubini (1760-1842) rendeu homenagem à origem portuguesa da *folia* ao utilizá-la como tema principal na abertura da ópera *L'hôtellerie Portugaise* em 1798. Já nos finais do séc. XIX e início do séc. XX, alguns virtuosos românticos utilizaram o tema da *folia* nas suas obras: Franz Liszt (1811-1886) – *Rapsódia Espanhola*, e Sergei Rachmaninov (1873-1943) – *Variações sobre um tema de Corelli*.

7.4. Quadro das variações

Variações	Compasso	Tonalidade	Carácter
Tema	3/4	Ré m	<i>Lento</i>
I	4/8	Ré m	<i>Poco vivo</i>
II	6/4	Ré m	<i>Allegretto mosso</i>
III	4/4	Ré m	<i>Lento</i>
IV	3/8	Ré m	<i>Un po agitato</i>
V	2/4	Ré m	<i>Andantino</i>
VI	9/8	Lá M	<i>Allegretto espressivo</i>
VII	3/4	Ré m	<i>Andante</i>
VIII	3/4	Ré m	<i>Moderato</i>
IX	2/4	Ré M	<i>Andantino affettuoso</i>
X	3/8	Ré m	<i>Prestissimo</i>
XI	6/8	Dó M	<i>Andantino</i>
XII	3/4	Ré m	<i>Animato</i>
XIII	6/4	Ré m	<i>Sostenuto</i>
XIV	6/8	Ré m	<i>Allegro non troppo</i>
XV	4/4	Lá m	<i>Allegro moderato energico</i>
XVI	6/8	Ré m	<i>Moderato</i>
XVII	2/4	Ré m	<i>Allegro ma non troppo</i>
XVIII	2/4	Ré m	<i>Allegro scherzando</i>
XIX	4/4	Ré m	<i>Vivo e marcato</i>
XX	4/4	Ré m	<i>Andante</i>
Fuga	3/4	Ré m	<i>Moderato</i>

Fig. 28 – Quadro das variações.

7.5. Alterações realizadas às digitações

Neste ponto procurarei encontrar na obra as principais diferenças de digitações entre Segovia e Ponce. Como foi referido anteriormente, uma digitação pode ser algo muito pessoal, podemos dizer que pode determinar uma interpretação e, através dessas diferenças, tentarei perceber melhor as suas opções estéticas e musicais. Em relação às digitações de Ponce, tenho grande parte delas anotadas na minha partitura, uma vez que foi uma obra que trabalhei com Alberto Ponce durante um ano lectivo (1998-1999), ano em que esta obra foi peça imposta no Diplôme Supérieur d'Exécution na ENMP.

Em relação às de Segovia, existe a gravação de parte da obra⁸³, bem como a sua edição pela Schott (1932, renovada em 1960) que vem com a sua proposta de dedilhação.

De seguida apresento exemplos dessas diferenças que ilustram as suas opções.

7.5.1. Melodia unicordal



Ex. 7.1 – M. M. Ponce – *Variaciones sobre a Folia de Espanha* – Tema: c. 4-5.

No exemplo 7.1, a mudança das notas dó e si \sharp da voz interna permite realizar a descida cromática até ao lá \flat na 3ª corda. Esta é uma preocupação constante em Ponce, como temos podido observar nos capítulos anteriores.

⁸³ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v93b0pXUo0c>. Nesta gravação Segovia não toca a obra completa, toca somente dez variações com uma ordem diferente da sua edição na Schott (1960): Tema; Var. II; Var. III; Var. VIII; Var. IV; Var. V; Var. IX; Var. X; Var. VII; Var. XII; Var. XX e Fuga.



Ex. 7.2 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Tema: c. 9.

Neste compasso (Ex. 7.2), Ponce, ao invés de Segovia, aconselhava a tocar o mi na 2ª corda com o dedo 4. Esta alteração permite além disso manter a mesma digitação na melodia apresentada no 1º compasso do Tema (Ex. 7.3).

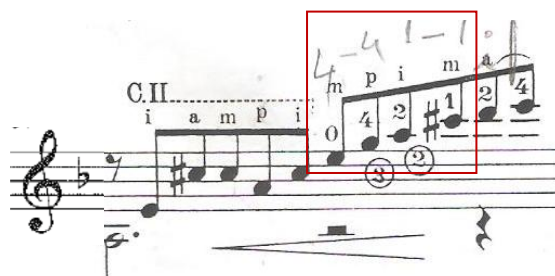


Ex. 7.3 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Tema: c. 1.



Ex. 7.4 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. I: c. 22.

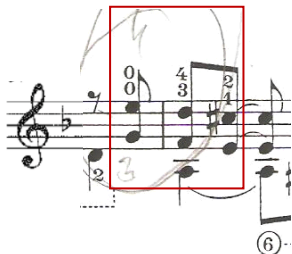
Neste caso (Ex. 7.4), Ponce toca a melodia na 2ª corda – ré-mi-dó #.



Ex. 7.5 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. II: c. 16.

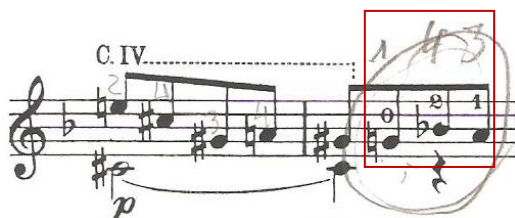
No exemplo 7.5 Ponce evita o salto melódico (3ª menor) da 1ª corda – mi para a 3ª corda – sol, na condução da melodia, utilizando o dedo 4 no mi e arrastando o mesmo para a nota sol na 2ª

corda. Esta alteração permite tocar o lá com o dedo 1 na 1ª corda e arrastar o mesmo para o dó #. A opção de Segovia cria um movimento em arpejo nas quatro primeiras notas do 2º tempo.



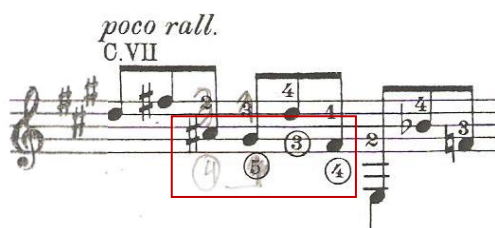
Ex. 7.6 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. III: c. 2-3.

No exemplo 7.6, Ponce mantém a melodia em sextas paralelas nas mesmas cordas utilizando os dedos 3 e 4 que deslizam para as notas seguintes (2ª e 4ª).



Ex. 7.7 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. V: c. 13-14.

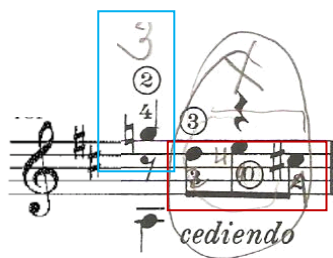
Neste compasso (Ex. 7.7) Ponce mantém a melodia na 4ª corda, contrariamente a Segovia que a desloca para a 3ª corda, causando uma mudança tímbrica bastante acentuada. A opção de Ponce implica um corte de uma colcheia na nota do baixo, no entanto, como esta vem ligada do compasso anterior, nesse momento já não é praticamente audível.



Ex. 7.8 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. VI: c. 12.

No exemplo 7.8 Ponce opta por realizar o movimento descendente (lá #-sol #-fá #) na 4ª corda utilizando os dedos 3 e 1. Estou em crer que esta também é a opção de Segovia, embora

Neste exemplo (Ex. 7.9) Ponce opta por tocar o ré do baixo do 3º tempo do compasso na 5ª corda com o dedo 4.



Neste compasso (Ex. 7.10), Ponce substitui o dedo da mão esquerda na melodia (dedo 4 pelo 3), esta alteração permite-lhe libertar o dedo 4 para tocar o mi, realizando toda a voz intermédia na 3ª corda.

Handwritten musical score for "Allegro non troppo" by C.V. The score is written on two staves. The first staff is labeled "Var. XIV" and "p". It features a 6/8 time signature and a key signature of one flat. The music consists of a series of chords. A red box highlights a section of the first staff, and a red line connects it to a corresponding section in the second staff. The second staff also features a 6/8 time signature and a key signature of one flat. The music continues with more chords and some melodic lines. Handwritten annotations include "C.V." above the first staff, "C.V." and "C.VII" above the second staff, and various circled numbers (1, 2, 3, 4) and other markings throughout the score.

Ex. 7.11 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. XIV: c. 1-10.

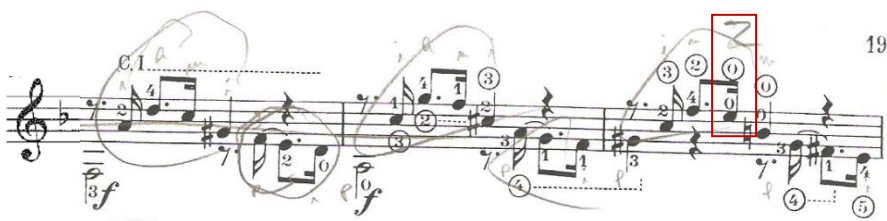
209

Este é um exemplo em que é possível manter a condução das vozes nas mesmas cordas (Ex. 7.11). Segovia utiliza uma situação não muito confortável ao nível sonoro no 2º compasso, pois ao trocar a voz mais aguda da 1ª para a 2ª corda e vice-versa, torna-se muito difícil manter o equilíbrio entre elas, bem como manter a sua clareza. As alterações efectuadas por Ponce vão no sentido de manter a progressão harmónica das três vozes, sempre que possível nas mesmas cordas até ao compasso 7 (nomeadamente a voz aguda).



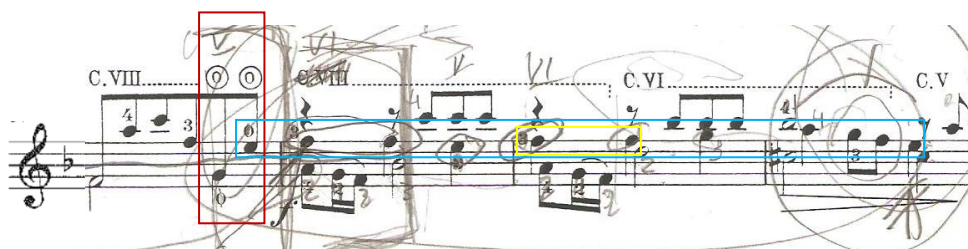
Ex. 7.12 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. XVII: c. 18-24.

Em toda esta secção (Ex. 7.12) e, ao invés de Segovia que utiliza a 2ª corda, Ponce opta por tocar todos os motivos melódicos na 1ª, tornando toda a passagem mais brilhante.



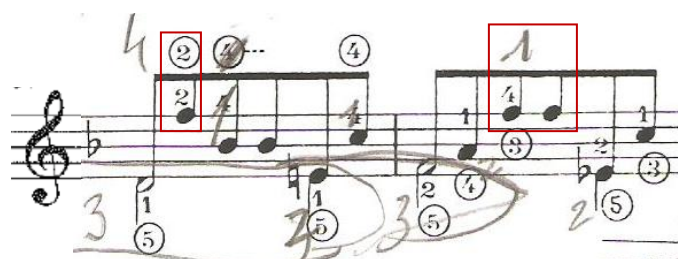
Ex. 7.13 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. XIX: c. 5-7.

Uma vez mais Ponce altera a nota mi (c) do 2º tempo do compasso 7, para a 2ª corda com o dedo 2, facto que lhe permite manter o desenho melódico e a articulação dos dois compassos anteriores (Ex. 7.13).



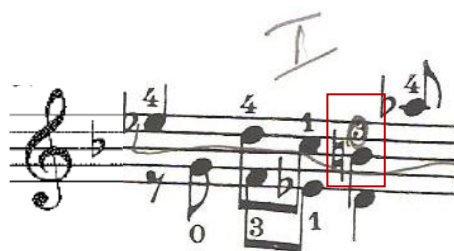
Ex. 7.14 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Fuga: c. 20-23.

No exemplo 7.14, Ponce opta por tocar as notas sol e mi do 3º tempo do compasso 20 na 2ª e 4ª corda, utilizando para isso uma barra de quatro cordas na 5ª posição, conseguindo assim conduzir as duas vozes nas mesmas cordas – 2ª e 4ª. Nos três compassos seguintes verificamos que com a utilização da barra na 5ª e 6ª posição, Ponce toca todo o tema da fuga na 2ª corda (voz intermédia). A opção de Segovia leva a que o tema seja iniciado na 3ª corda (7ª posição) mudando no 2º tempo do compasso 22 para a 2ª corda. Esta opção provoca uma diferença de timbre que não é aconselhável, ainda por cima sendo a mesma nota – fá.



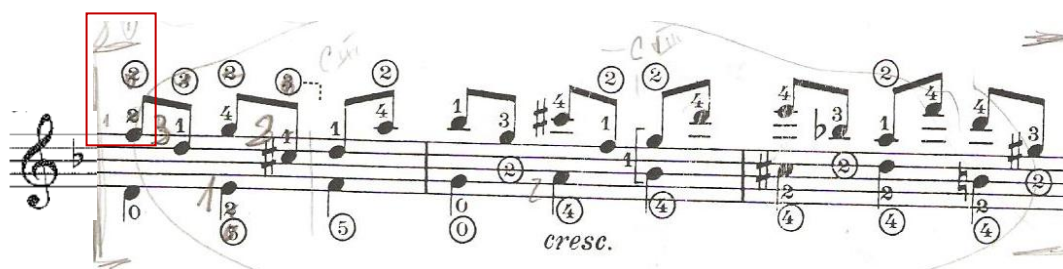
Ex. 7.15 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Fuga: c. 34-35.

Neste exemplo (Ex. 7.15) a alteração realizada por Ponce permite manter a nota repetida fá do compasso 35 na 2ª corda, o mesmo local onde o fá do compasso 34 é tocado.



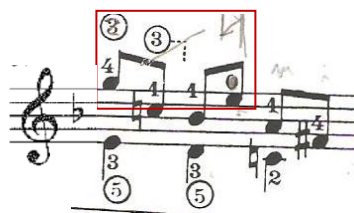
Ex. 7.16 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Fuga: c. 39.

Neste exemplo (Ex. 7.16) o si ♮ é tocado na 2ª corda, em vez da 3ª corda.



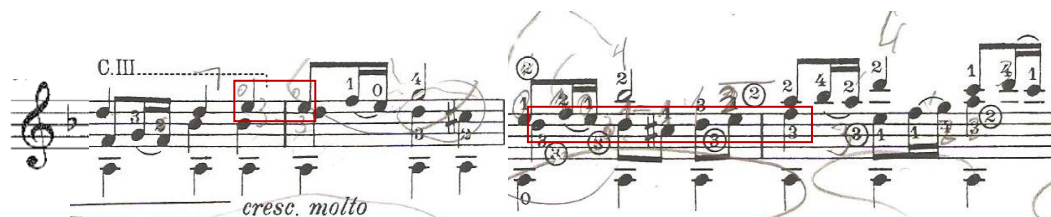
Ex. 7.17 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Fuga: c. 65-67.

A alteração da 6ª para a 1ª posição operada por Ponce permite realizar toda a melodia através da 1ª e 2ª corda (Ex. 7.17).



Ex. 7.18 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Fuga: c. 70.

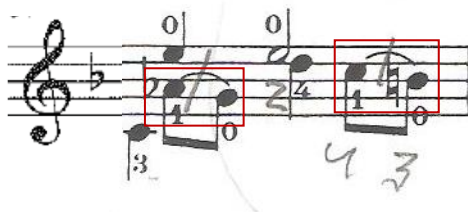
Neste compasso, Ponce arrasta o dedo 4 do sol para o mi na 2ª corda (Ex. 7.18).



Ex. 7.19 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Fuga: c. 82-85.

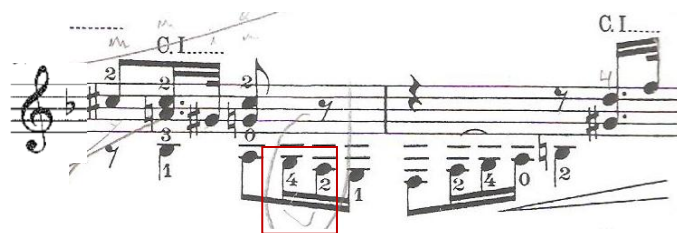
A primeira alteração neste exemplo (Ex. 7.19) é a do mi do 3º tempo do compasso 82 da 2ª para a 1ª corda, deste modo, este e o mi seguinte são tocados na 1ª corda. No compasso 84 Ponce mantém-se na 1ª posição, continuando a tocar o mi 1ª e realizando a voz intermédia numa corda só – 2ª corda.

7.5.2. Ligados



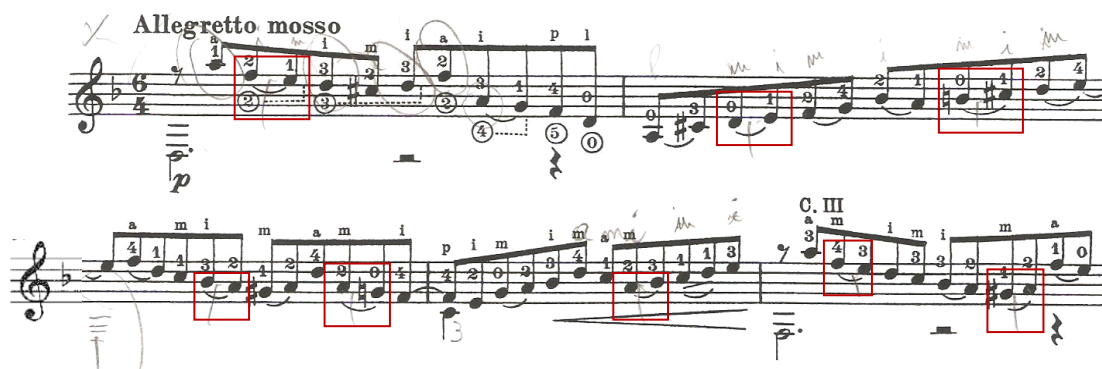
Ex. 7.20 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Tema: c. 4.

Neste primeiro exemplo (Ex. 7.20), Ponce retira os dois únicos ligados que Segovia tinha colocado no Tema.



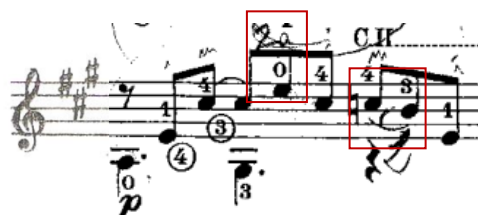
Ex. 7.21 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. I: c. 7-8.

Neste caso (Ex. 7.21), Ponce coloca um ligado no movimento melódico descendente do baixo no 2º tempo (sol-fá) mantendo a mesma articulação do tempo seguinte no movimento ascendente.



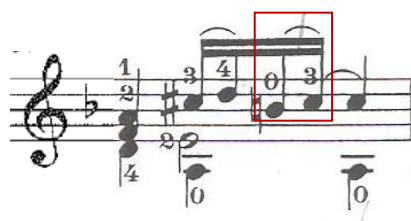
Ex. 7.22 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. II: c. 1-5.

Nesta grande secção (exemplo 7.22), podemos observar a utilização sistemática dos ligados por Segovia, a opção de Ponce é retirá-los quase na totalidade, como foi verificado no capítulo anterior.



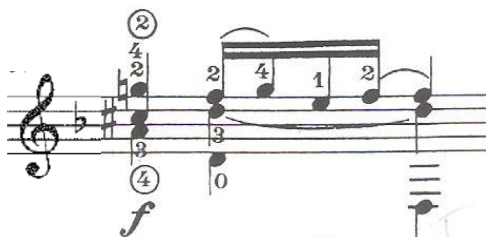
Ex. 7.23 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. VI: c. 1.

Neste exemplo Ponce retira o 2º ligado (Ex. 7.23). Efectua ainda a troca do mi na 1ª *cs* pelo mi da 2ª corda com o dedo 2, permitindo um maior controlo na linearidade melódica.

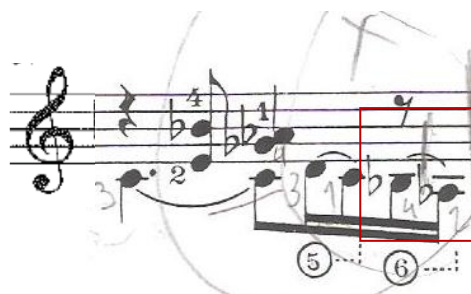


Ex. 7.24 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. VII: c. 8.

No exemplo 7.24 Ponce retira o 2º ligado imitando deste modo a articulação do compasso 4 (Ex. 7.25).



Ex. 7.25 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. VII: c. 4.



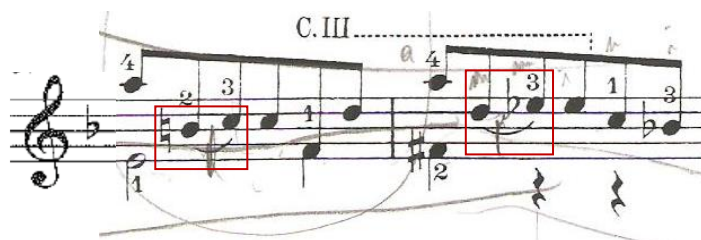
Ex. 7.26 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. XI: c. 31.

No exemplo 7.26, Ponce retira o ligado entre as notas si *b*-lá *b*.

Ex. 7.27 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. XVII.

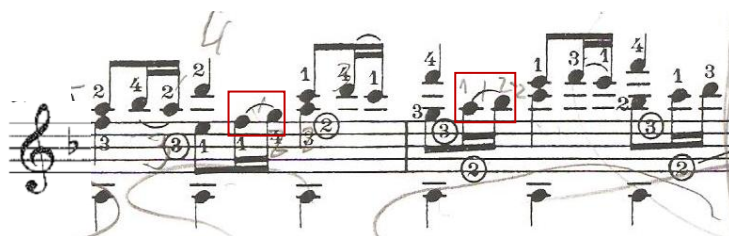
Nesta variação (Ex. 7.27), Segovia utiliza no 1º compasso dois ligados, na 1ª e 4ª colcheia, esta utilização mantém-se ao longo da variação sempre que este motivo melódico surge (c. 5, 9, 13 e 26), com excepção do penúltimo compasso. Este é ainda um bom exemplo da preocupação que Ponce tinha na coerente utilização de ligados. No 1º compasso podemos observar que Ponce coloca escrito à mão uma “seta” apontada ao 2º ligado, era uma chamada de atenção para o cuidado com que se devia tocá-lo. Havia alguns alunos que o faziam, mas a minha opção, e a da grande maioria dos colegas, era a de o retirar no sentido de nos “libertar” da preocupação de o executar sem criar um acento deslocado. Em todos os restantes compassos

(c. 5, 9, 13 e 26) foi retirado o 2º ligado. No compasso 9 Segovia coloca um ligado na 3ª colcheia alterando a articulação de todos os restantes motivos melódicos. No penúltimo compasso Ponce acrescenta um ligado no início mantendo a mesma articulação.



Ex. 7.28 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Fuga: c. 26-27.

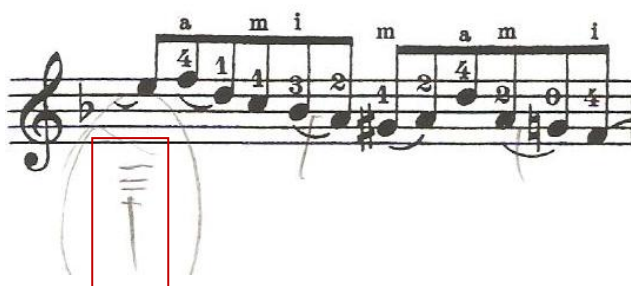
No exemplo 7.28, Ponce retira os dois ligados uma vez que estes estão colocados na colcheia mais fraca do tempo.



Ex. 7.29 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Fuga: c. 85-86.

Nesta passagem (Ex. 7.29) são retirados os ligados da voz interior (2º tempo do compasso 85 e 1º tempo do compasso 86), uma vez que no 3º tempo do compasso 86 já não está escrito por Segovia (em virtude talvez da dificuldade de execução).

7.5.3. Alteração de escrita no texto original



Ex. 7.30 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – Var. II: c. 3.

Este é o único exemplo (Ex. 7.30) em que Ponce altera o texto musical colocando um ré grave no baixo no início do compasso. Refira-se ainda que Segovia também o toca, levando a crer que a sua ausência se deve a um erro de impressão⁸⁵.

Síntese

Após observação atenta destes exemplos, podemos constatar que as principais alterações operadas por Ponce vão no sentido de procurar manter a melodia numa mesma corda. Este facto permite uma melhor e mais segura condução da mesma voz, criando uma maior uniformidade ao longo de toda a obra. Verifica-se também, que ao evitar as cordas soltas em determinadas passagens, Ponce procura poder trabalhar melhor cada nota com a mão esquerda, através da utilização do vibrato, mas também fazendo com que o timbre seja o mais semelhante possível dentro de uma mesma frase. Como foi referido, cada corda tem um timbre diferente e, apesar de se poder tentar compensar com o ataque da mão direita em diferentes sítios da corda (sul tasto ao sul ponticello), nunca terá a mesma *cor*.

Outro aspecto a salientar, como pôde ser observado, é a redução na utilização de notas ligadas na mão esquerda. Esta utilização é uma das principais características na técnica de Segovia, pois, por um lado vem facilitar algumas questões técnicas de grande dificuldade, mas por outro, dá uma diferente articulação das notas. A opção de Ponce, mais uma vez vai no sentido de procurar uma maior continuidade de ataque e condução melódica. A utilização menos cuidada destes ligados pode criar por vezes acentos desnecessários e também pequenas oscilações métricas, prejudicando a expressividade da melodia. Esta é uma das maiores preocupações nas digitações de Alberto Ponce.

⁸⁵ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v93b0pXUo0c>.

8. As aulas com Alberto Ponce

Neste ponto, será primeiramente descrito o funcionamento das aulas nos três anos que estudei com Ponce em Paris⁸⁶. No ano lectivo 1997/1998 no Conservatoire National de Région d'Aubervilliers-La Courneuve tinha aulas semanais, nos dois anos seguintes, 1998/2000 na École Normale de Musique de Paris/Alfred Cortot, as aulas eram quinzenais. Nas semanas em que não tinha aula ia assistir às dos meus colegas, hábito muito comum entre nós.

Alberto Ponce não estabelecia um horário prévio para cada aluno, as aulas iam-se sucedendo à medida que os alunos chegavam. Havia aqueles que gostavam de começar logo às 8h da manhã e, outros, que chegavam no seu decorrer. De facto, esta desorganizada organização fazia com que Ponce tivesse sempre um aluno à espera que o seu colega acabasse a aula para ter a sua. Entre nós havia esse cuidado e o necessário companheirismo para que tudo decorresse da melhor maneira para todos. A verdade é que a maioria dos alunos chegava cedo para aquecer antes da aula e depois dela ficava na sala a assistir à dos seus colegas. Este facto fazia com que, à medida que as aulas passavam, a sala ficasse mais cheia.

Nas suas aulas, Alberto Ponce fazia-se acompanhar de um lápis (para além dos seus cigarros *Marlboro*) e, enquanto o aluno tocava a obra, ia assinalando todos os momentos em que, após o fim da sua interpretação seriam comentados.

Muito raramente (com excepção da 1ª ou 2ª aula), tocávamos as obras com recurso à partitura. A exigência do trabalho fazia com que encarássemos cada aula como um concerto, em que para além de tocarmos para o professor, tínhamos à nossa volta vários colegas que assistiam às aulas.

Chegado o momento da nossa aula, entregávamos a partitura ao professor que a colocava na estante e esperava pacientemente que afinássemos a guitarra e nos preparássemos para tocar, (por vezes irritava-se se, passado todo o momento de preparação e afinação, começávamos a tocar com a guitarra desafinada).

Sabíamos que tínhamos de tocar a obra de início ao fim (situação que nos causava alguma ansiedade, mas que nos dava grande experiência); só no caso de um completo fracasso técnico

⁸⁶ Este tema já foi abordado no ponto 2.1.4. Escola Alberto Ponce *Aulas*.

ou interpretativo é que Ponce nos fazia parar num determinado momento da execução e, nesse momento, podíamos *apreciar* o seu tom de descontentamento através da sua subtil ironia. Para além de nos questionar pelo trabalho que não fora feito, às vezes convidava-nos a tocar outra obra e, na pior das hipóteses, fechava a partitura e passava ao aluno seguinte. Esta situação deixava-nos extremamente desiludidos (não só porque realizáramos um mau trabalho durante a semana, mas também porque era uma situação embaraçosa perante os nossos colegas), mas o que é certo é que, normalmente, só acontecia uma vez na vida, pois representava uma lição que não mais seria esquecida.

Durante a nossa interpretação, como foi referido, Ponce ia assinalando todos os locais em que seria necessário trabalhar. Esse momento, o final da nossa interpretação, era um dos que mais ansiávamos pois iríamos ouvir o primeiro comentário de Ponce ao nosso trabalho. Havia três expressões que o caracterizavam: *bueno, hombre, bueno!*; *pas mal, c'est pas mal!*; *bravo!*, sendo que a que mais se fazia ouvir era a primeira, pelo contrário, a última era muito raramente ouvida nas aulas, a segunda era já um forte motivo de satisfação para o aluno!

Muitas vezes começávamos a trabalhar a obra do fim para o início e, após todas as observações que Ponce nos fazia, tocávamos novamente a peça, no sentido de verificar se tudo o que nos fora transmitido era assimilado. Mesmo que não tivéssemos conseguido de imediato realizar as ideias de Ponce, era importante perceber o objectivo das correcções que deveriam ser trabalhadas após a aula.

8.1. Análise das digitações de Alberto Ponce em outras obras

O que iremos observar nos pontos seguintes são as anotações que Ponce escreveu, não só nas partituras de algumas obras, para além das já analisadas nos três capítulos anteriores que eu estudei durante todo o meu percurso como aluno, mas também as de Carlos David (estudou na ENMP entre 2006 e 2009) e Gonçalo Morais (estudou na ENMP entre 2006 e 2010). Para além das obras anteriormente analisadas, a escolha desta selecção de peças deve-se ao facto da facilidade de acesso, por abrangerem um vasto período da história da guitarra e por serem (na maior parte dos casos) digitadas por guitarristas de referência. A observação das alterações de digitação realizadas por Ponce, relativamente às que vêm nas partituras, juntamente com a realizada nos três capítulos anteriores, pretende identificar as suas opções estéticas e musicais.

Lista de obras observadas:

- J. S. Bach (1685-1750) – *Suíte BWV996* (dig. Jerry Willard); *Präludium, Fuge und Allegro BWV998* (dig. H. Teuchert).
- M. Giuliani (1781-1829) – *Rossiniana nº1* (dig. R. Chiesa); *Rossiniana nº2* (dig. R. Chiesa); *Rondoletto* (dig. B. Polasek); *Sei Grandi Variazioni op. 112* (dig. P. Muggia).
- A. Diabelli (1781-1858) – *Sonata em Lá M* (dig. J. Bream).
- D. Aguado (1784-1849) – *Rondo II* (dig. autor desconhecido).
- F. Tárrega (1852-1909) – *Prelúdio I*; *Fantasia on Themes from la Traviata* (dig. C. Bonell); *Variaciones sobre el Carnaval de Venecia de Paganini* (dig. M. Rodríguez).
- E. Pujol (1886-1980) – *Guajira* (dig. E. Pujol); *Tango* (dig. E. Pujol).
- F. Moreno Torroba (1891-1982) – *Sonatina* (dig. A. Segovia).
- F. Mompou (1893-1987) – *Suíte Compostelana* (dig. A. Segovia).
- M. Castelnuovo Tedesco (1895-1968) – *Sonata* (dig. A. Segovia), *Tarantella* (dig. A. Segovia).
- H. Sauguet (1901-1989) – *Soliloque* (dig. autor desconhecido).
- J. Rodrigo (1901-1999) – *Conicerto de Aranjuez* (dig. P. Romero); *Tres piezas españolas* (dig. A. Segovia); *Sonata Giocosa* (dig. autor desconhecido).
- W. Walton (1902-1983) – *Five bagatelles* (dig. J. Bream).
- L. Berkeley (1903-1989) – *Theme and variations* (dig. A. Gilardino); *Sonatina* (dig. J. Bream).
- E. Halffter (1905-1989) – *Habanera* (dig. J. Azpiazu).
- V. Asencio (1908-1979) – *Collectici íntim* (dig. N. Yepes).
- P. Petit (1922-2000) – *Mouvement Perpétuel* (sem dig.).
- M. Constant (1925-2004) – *D'une élégie slave* (dig. R. Aussel).

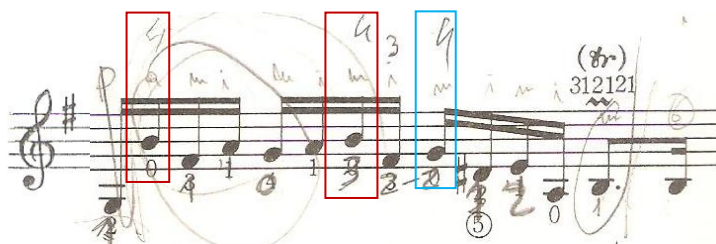
8.1.2. Equilíbrio/controlo sonoro

8.1.2.1. Não utilização da *cs*

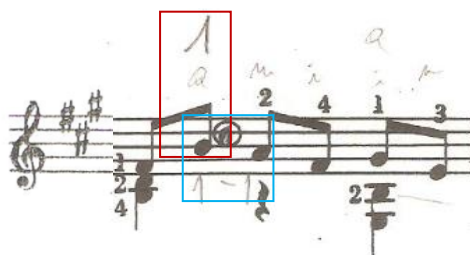
Como foi referido nos capítulos anteriores, a utilização da *cs* tem às vezes a finalidade de prolongar as notas mais tempo que o valor escrito e também a de resolver dificuldades de digitações, nomeadamente quando existe a necessidade de mover a mão esquerda de uma

1. Depois de se tocar a *cs*, deve-se ter o cuidado de a apagar (se for caso disso) no momento em que se toca a nota seguinte, correndo o risco de criar dissonâncias ou o efeito *campanela*.
2. Num movimento descendente em *diminuendo* deve-se controlar o ataque da *cs*, uma vez que esta tem um timbre mais claro que a nota que a precede, podendo, sem esse cuidado, criar acentos deslocados e descontinuidade na linha melódica

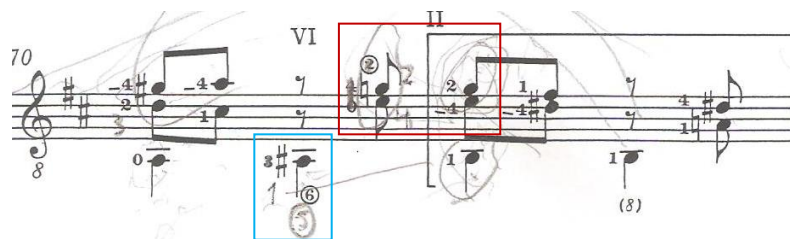
Para melhor controle e equilíbrio do som



No exemplo 8.1, o 1º e o 2º si são tocados com o dedo 4 na 3ª corda, o sol também com o dedo 4 na 4ª corda, evitando o efeito *campanela* (caso não se parasse a vibração da ω).



O mesmo se passa no exemplo 8.2, o si da 2ª colcheia do 1º tempo é tocado na 3ª corda. Esta opção permite manter a melodia na mesma corda (3ª corda), evitando desta forma a necessidade de se apagar a nota si ϵ , que no caso da sua continuidade sonora criará um movimento arpejado (si-lá-fá #).



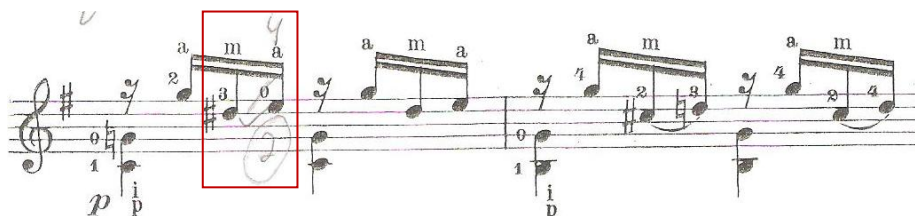
Ex. 8.3 – J. S. Bach – *Fuga BWV 998*, transcrição de Teuchert: c. 70.

Neste exemplo (Ex. 8.3), o lá # é tocado na 5ª corda com o dedo 1, permitindo que o sol seja tocado na 1ª com o dedo 2 e o mi na 2ª com o 4. Esta solução tem a vantagem de manter o sol e o mi na mesma posição no tempo seguinte.



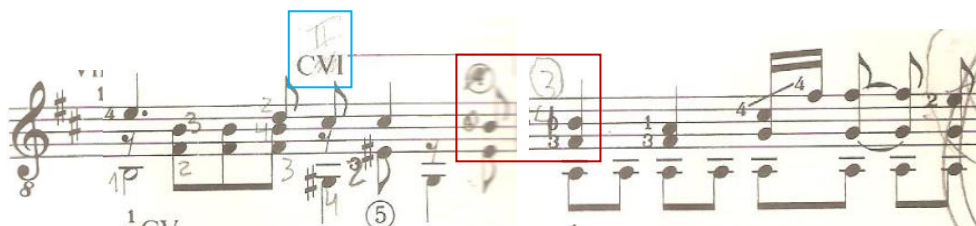
Ex. 8.4 – D. Aguado – *Rondo II – Allegro moderato*: c. 5-8.

Neste fragmento, o último mi do compasso 5 é tocado com o dedo 4 na 2ª corda, evitando assim a mudança de timbre para o mi seguinte tal como no exemplo anterior (Ex. 8.4).



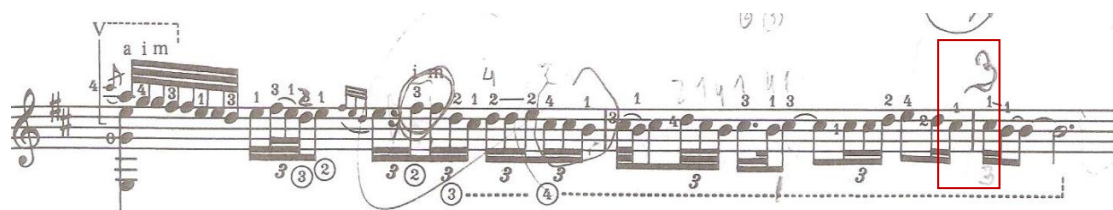
Ex. 8.5 – M. Giuliani – *Rossiniana No. 1*: c. 21-22.

Neste caso, Ponce opta por tocar o mi com o dedo 4 na 2ª corda (Ex. 8.5). Deste modo, imita o mesmo movimento do compasso seguinte e evita a dissonância criada pelo intervalo de 2ª menor (ré #-mi), caso não se levantasse o dedo 3, acrescenta ainda um ligado para manter a articulação do compasso seguinte (este assunto será abordado mais à frente).



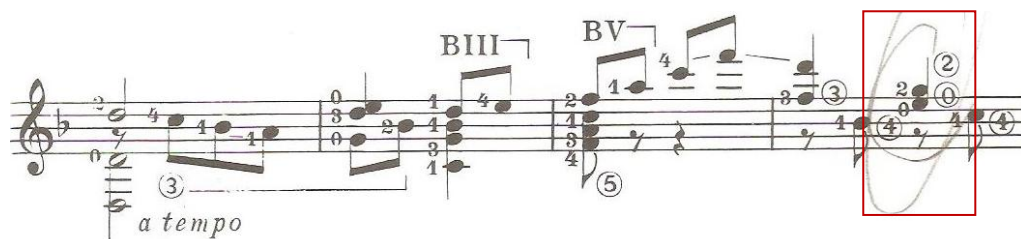
Ex. 8.6 – F. Tárrega – *Fantasia sobre Temas da Traviata*: c. 6-7.

No exemplo 8.6, Ponce evita a mudança de posição no 3º tempo do compasso mantendo a 2ª posição, que lhe permite, apesar da dificuldade técnica causada pela grande abertura da mão esquerda (dedo 1 – dó #, dedo 2 – mi # e dedo 4 – 6ª sol #), tocar o si da última colcheia na 2ª ω , mantendo até aí a melodia na 2ª corda (este tema será abordado detalhadamente mais à frente). A opção de tocar o si seguinte na 3ª corda tem a intenção de lhe conferir mais *peso* e a possibilidade de fazer vibrato.



Ex. 8.7 – J. Rodrigo – *Concierto de Aranjuez* – *Adagio*: c. 9-11.

No exemplo 8.7, verificamos uma situação análoga, mas, neste caso, realizada na mesma corda. A troca do dedo 1 para o dedo 3 realizada no último compasso do exemplo na nota dó # tem a mesma intenção do exemplo anterior.



Ex. 8.8 – F. Tárrega – *Prelúdio F⁸⁷*: c. 18-21.

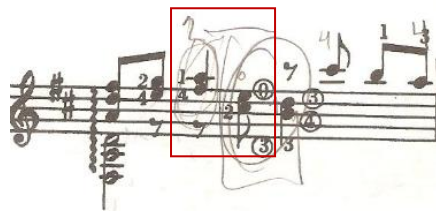
Neste caso (Ex. 8.8), verificamos que Ponce assinalou a lápis o local mais delicado em termos de equilíbrio sonoro de toda a frase. A melodia no 2º tempo do compasso 21 é a nota sol, mas ao tocarmos o mi na 1ª ω (melodia secundária), corremos o perigo de esta nota se sobrepôr à melodia principal em termos de volume sonoro e clareza tímbrica. Se esta solução não fosse bem executada, Ponce aconselhava a tocar o mi na 3ª corda com o dedo 3.

⁸⁷ Este *Prelúdio* foi a primeira obra que trabalhei com Alberto Ponce em Paris no Conservatoire Regional La Courneuve. Na nossa primeira aula toquei o *Prelúdio BWV 998* de J. S. Bach que já tinha trabalhado nos cursos em La Coume – França (nesse mesmo ano no Verão antes de viajar para Paris) e, por isso, talvez por querer que eu *entrasse* no seu conceito sonoro da guitarra, pediu-me que apresentasse na aula seguinte um ou dois *Prelúdios* de Francisco Tárrega. Apresentei este *Prelúdio* mais as peças *Endecha* e *Oremus* e foi com estas simples obras de Tárrega que Ponce me introduziu no rigoroso trabalho que levava a cabo com os seus alunos sobre o tema da sonoridade na guitarra.



Ex. 8.9 – F. Moreno Torroba – *Sonatina – Allegretto*: c. 34.

Neste compasso, a opção de tocar o mi na 3ª corda com o dedo 4, em vez de o tocar como Segovia na 1ª *cs* (Ex. 8.9), permite realizar todo o arpejo em cordas consecutivas e mais graves que a da melodia (2ª corda). Assim não se corre o risco de que as notas do acompanhamento sejam mais *brilhantes* que a da melodia.



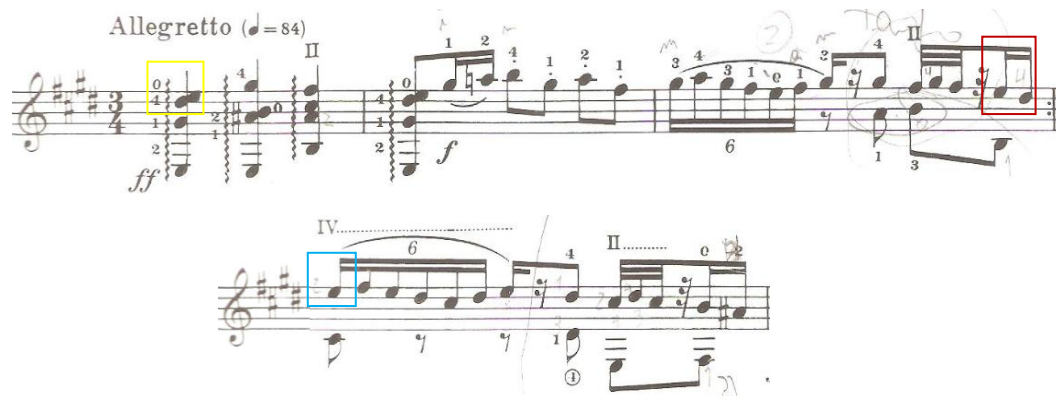
Ex. 8.10 – F. Moreno Torroba – *Sonatina – Andante*: c. 5.

No exemplo 8.10, ao invés de Segovia que utiliza o dedo 1, Ponce usa o 2 no lá do 2º tempo. Esta alteração permite manter a nota da melodia todo o tempo indicado na partitura (o fá # será sempre uma colcheia, qualquer que seja a opção), uma vez que o mi do acompanhamento (2ª colcheia do 2º tempo) é tocado na 2ª corda com o dedo 1 em vez da *cs*.



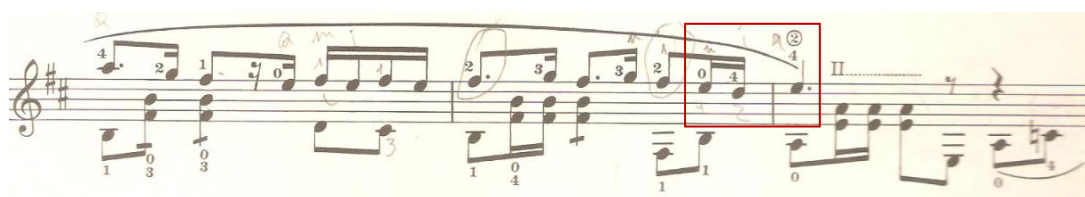
Ex. 8.11 – F. Monpou – *Suite Compostelana – Corak*: c. 5.

Neste fragmento (Ex. 8.11), o acorde passa a ser realizado na 2ª posição em vez da 4ª, esta solução permite ainda manter a melodia na 1ª corda (este tema será abordado detalhadamente mais à frente).

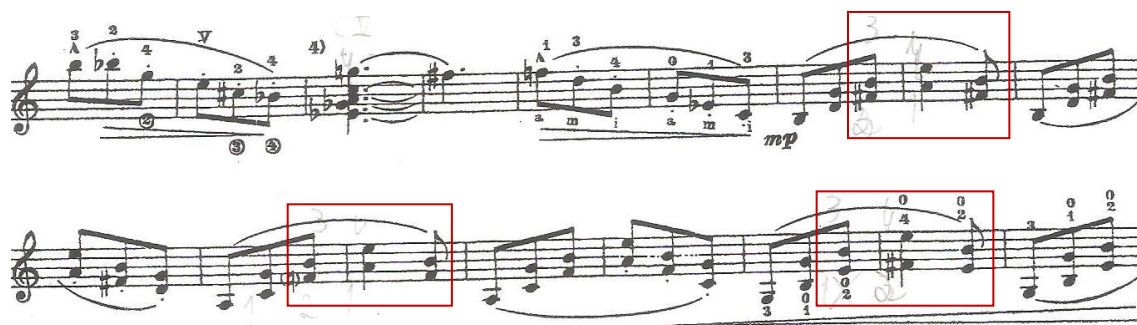


Ex. 8.12 – J. Rodrigo – *Fandango*: c. 1-4.

Neste exemplo (Ex. 8.12) Ponce apresenta uma segunda digitação para o último mi do 3º compasso aquando da sua repetição (na 1ª vez, como repete para o acorde inicial que inclui a 1ª *si*, mantém a digitação original). Com intenção de evitar a diferença tímbrica para o mi seguinte, toca-o na 2ª corda com o dedo 4. O mesmo se verifica no exemplo seguinte (Ex. 8.13).



Ex. 8.13 – J. Rodrigo – *Fandango*: c. 37-39.

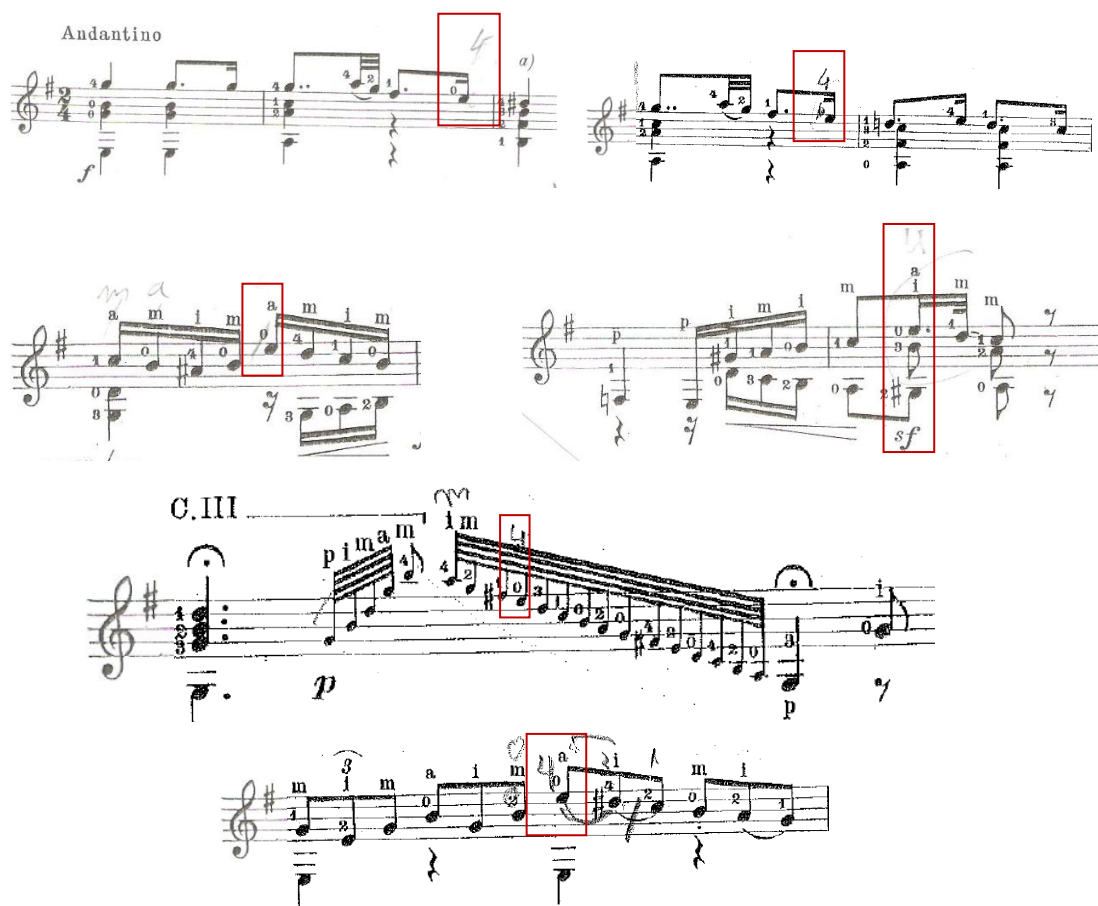


Ex. 8.14 – H. Sauguet – *Soliloque*: c. 104-120.

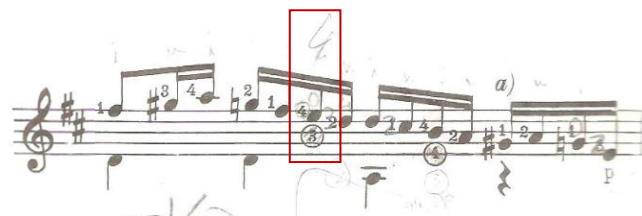
Neste último exemplo (Ex. 8.14), Ponce opta por tocar o intervalo de 4ª (si – mi – si) na 3ª e 2ª corda com os dedos 3 e 4.

Em movimentos melódicos descendentes

Nos exemplos seguintes iremos observar que Ponce opta por tocar o mi *si* na 2ª ou 3ª corda (Ex. 15, 16, 17, 18, 19 e 20).



Ex. 8.15 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 1-2, 10, 24, 39-40, 127 e 208.



Ex. 8.16 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 2*: c. 107.



Ex. 8.17 – D. Aguado – *Rondo II*; *Allegro moderato*: c. 66-67.

Neste exemplo (Ex. 8.17), Ponce aconselha a utilizar o dedo 4 no fá do 2º tempo. Esta alteração permite usar o dedo 3 no mi e o 1 no ré na 2ª corda. Nesta posição (3ª) toca-se o dó na 3ª corda com o dedo 3 e utiliza-se o si *es* para deslocar a mão esquerda para a 1ª posição.

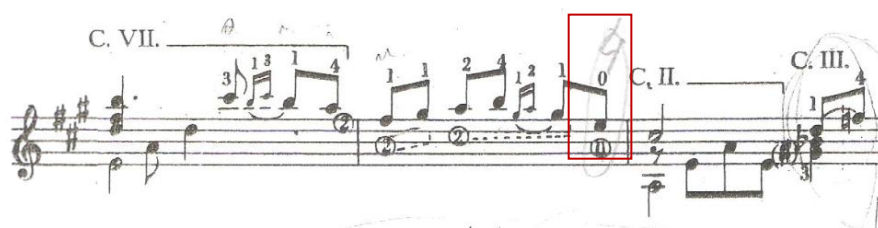


Ex. 8.18 – F. Tárrega – *Fantasia sobre Temas da Traviata*: c. 86.

Neste caso (Ex. 8.18), o mi α é substituído pelo da 3ª corda com o dedo 1 permitindo que este se arrasta até ao dó #, fazendo assim a mudança da 8ª para a 6ª posição. A utilização da 3ª α para realizar a mudança para a 2ª posição é mais discreta em virtude de ter um timbre mais *escuro* que a 1ª.



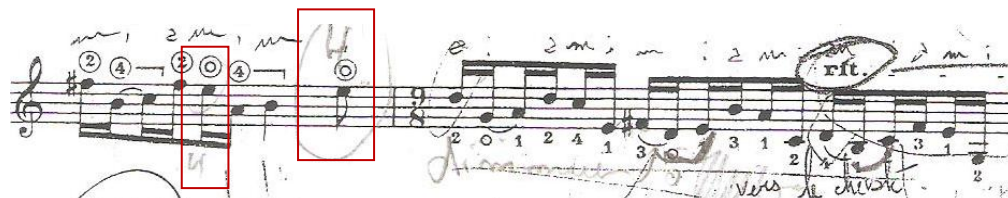
Ex. 8.19 – E. Pujol – *Guajira*: c. 118.



Ex. 8.20 – F. Moreno Torroba – *Sonatina – Allegretto*: c. 83-85.

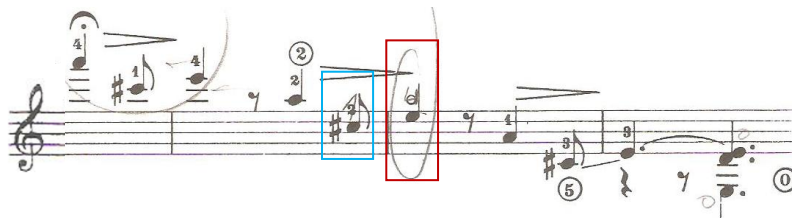
Possibilidade de utilizar vibrato

Nos exemplos seguintes iremos observar a mesma situação do ponto anterior, contudo, neste caso, a não utilização da 1ª α , é para possibilitar o uso do vibrato (esta situação surge normalmente em andamentos mais lentos).



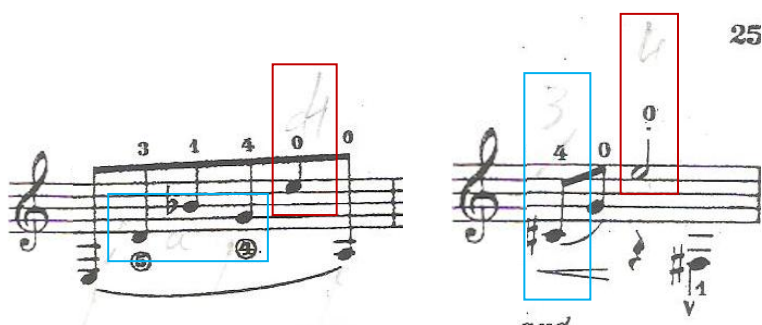
Ex. 8.21 – F. Mompou – *Suite Compostelana – Prelúdio*: c. 8-9.

Neste compasso (Ex. 8.21), em virtude da posição em que a mão esquerda se encontra (6ª posição), o 1º mi é tocado na 3ª corda com o dedo 4. O seguinte, novamente com o dedo 4, é tocado na 2ª corda dada a mudança para a 2ª posição.



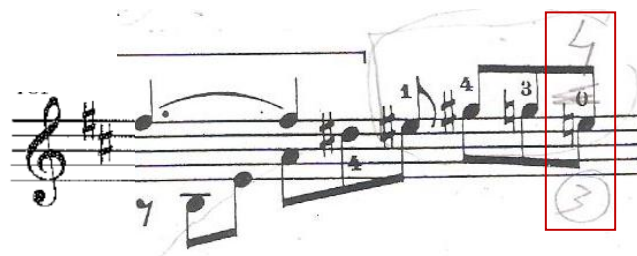
Ex. 8.22 – M. Castelnuovo – Tedesco – *Tarantella*: c. 64-66.

A utilização do mi na 2ª corda com o dedo 4 (Ex. 8.22), permite imitar o movimento anterior e posterior (intervalo de 3ª menor: dó # - mi) numa só corda, para tal toca o dó # com o dedo 1.



Ex. 8.23 – H. Sauguet – *Soliloque*: c. 7 e 48.

Neste exemplo (Ex. 8.23), para tocar o mi na 2ª corda com o dedo 4, tem que se alterar a digitação das notas anteriores. No 1º caso o ré na 3ª e o sol com o dedo 3, no 2º substitui o dedo 4 pelo 3 no dó #.

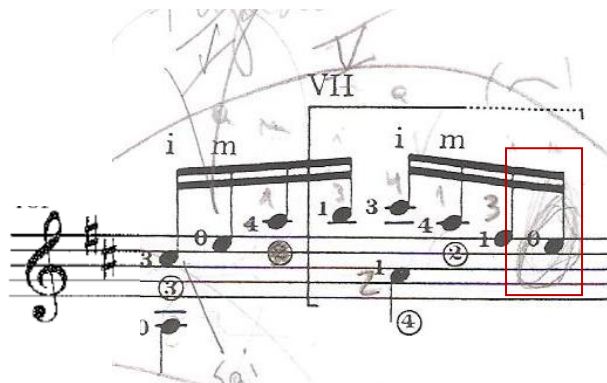


Ex. 8.24 – L. Berkeley – *Tema e Variações* – var. IV: c. 17.

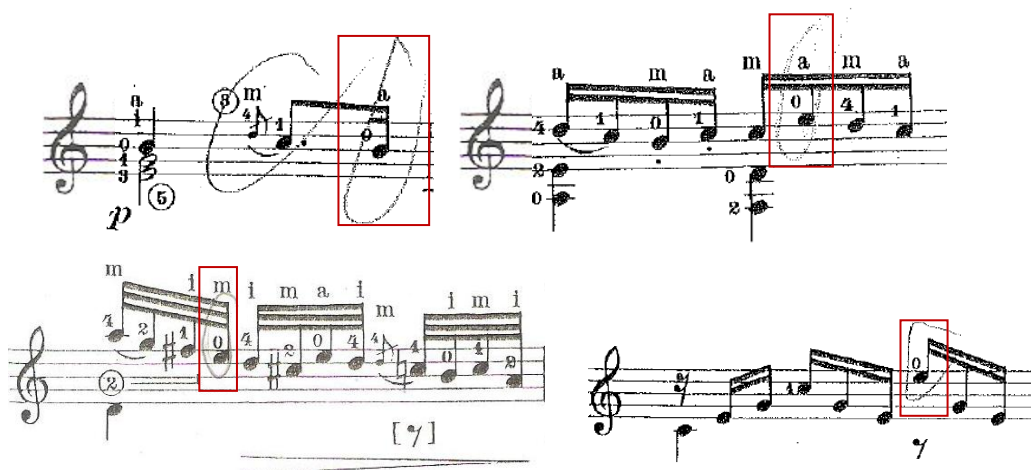
Neste exemplo (Ex. 8.24) verifica-se a utilização da 3ª corda para tocar o mi devido à posição em que a mão esquerda se encontra (7ª posição).

8.1.2.2. Cordas soltas assinaladas

Em momentos em que não era possível evitar a utilização da *cs*, por dificuldade técnica ou opção musical, Ponce tinha o cuidado de as rodear como chamada de atenção para o cuidado com que se devia tocar essas notas. Os exemplos seguintes manifestam esta preocupação.

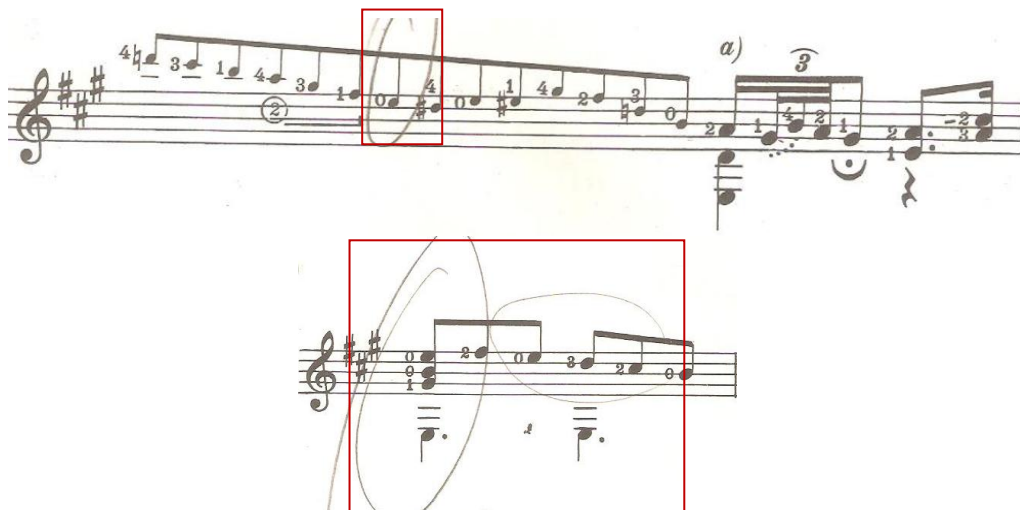


Ex. 8.25 – J. S. Bach – *Fuga BWV 998*: c. 47.

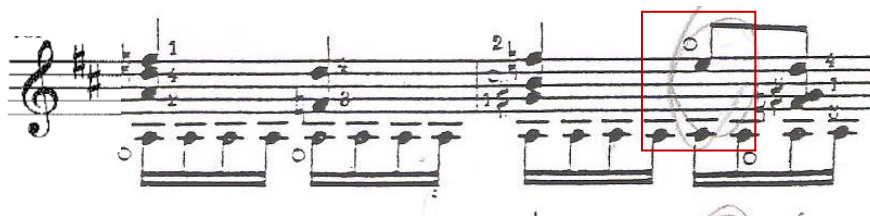


Ex. 8.26 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 5, 23, 137 e 148.





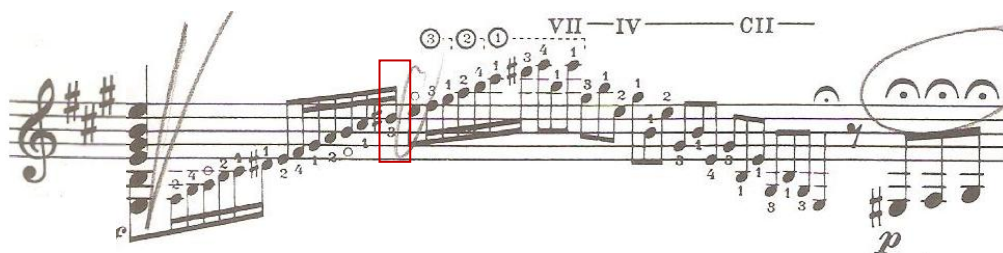
Ex. 8.27 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 2*: c. 179, 233 e 278.



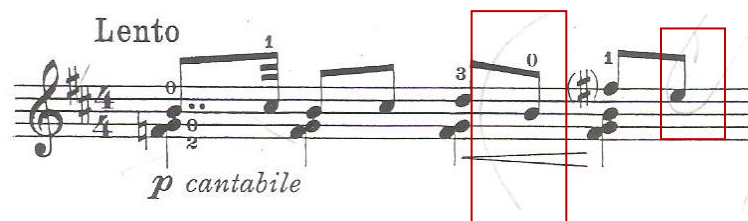
Ex. 8.28 – M. Giuliani – *Rondoletto*: c. 104-105.

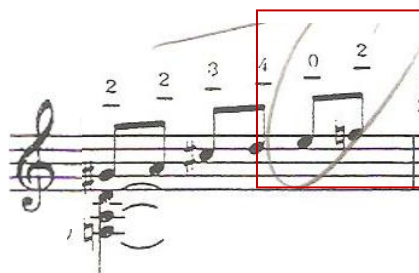


Ex. 8.29 – M. Giuliani – *Sei Grandi Variazioni op. 112* – var. 2: c. 1.



Ex. 8.30 – A. Diabelli – *Sonata Lá M:* c. 70.

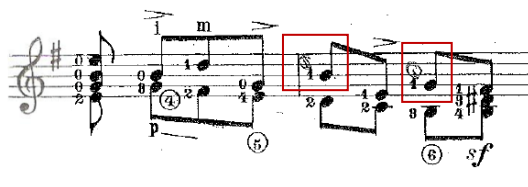




Ex. 8.35 – M. Constant – *D'une élégie slave*: c. 6.

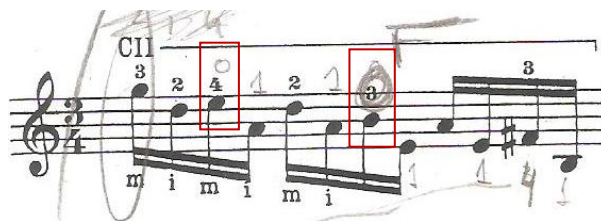
8.1.2.3. Utilização da *cs*

Nos exemplos que se seguem podemos observar que Alberto Ponce também optava pela utilização da *cs*, nomeadamente em passagens mais rápidas e de dinâmica mais brilhante.



Ex. 8.36 – M. Giuliani – *Rossiniana N.º 1*: c. 83-84.

No exemplo 8.36 o si e o sol são tocados na 2ª e 3ª cordas respectivamente.



Ex. 8.37 – L. Berkeley – *Tema e Variações* – var. I: c. 3.

Neste exemplo (Ex. 8. 37) o mi do 1º tempo e o si do 2º são tocados na *cs*, contrariamente à opção de Bream. Esta opção permite ainda facilitar o “trabalho” da mão esquerda e diminuir o tempo de utilização da barra.



Ex. 8.38 – L. Berkeley – *Tema e Variações* – var. II: c. 7-8.

dd a tempo)



Ex. 8.39 – W. Walton – *Five bagatelles – Alla Cubana*: c. 44-51.

IV $\frac{m}{i}$



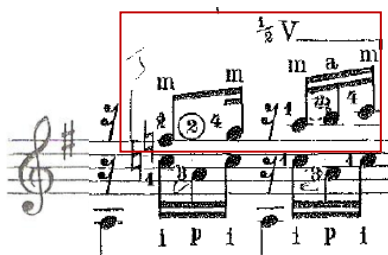
Ex. 8.40 – J. Rodrigo – *Concierto de Aranjuez* – *Adagio*: c. 62.

8.1.2.4. Melodia unicordal

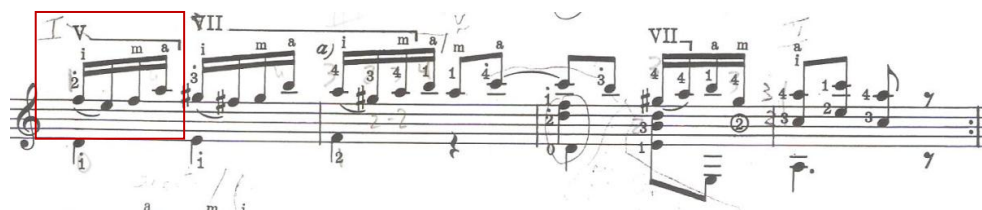
Neste ponto iremos observar que, sempre que possível, Ponce optava por tocar uma melodia na mesma corda. A sua intenção era evitar mudanças de timbre durante uma frase/melodia.

Manutenção da melodia na 1ª corda

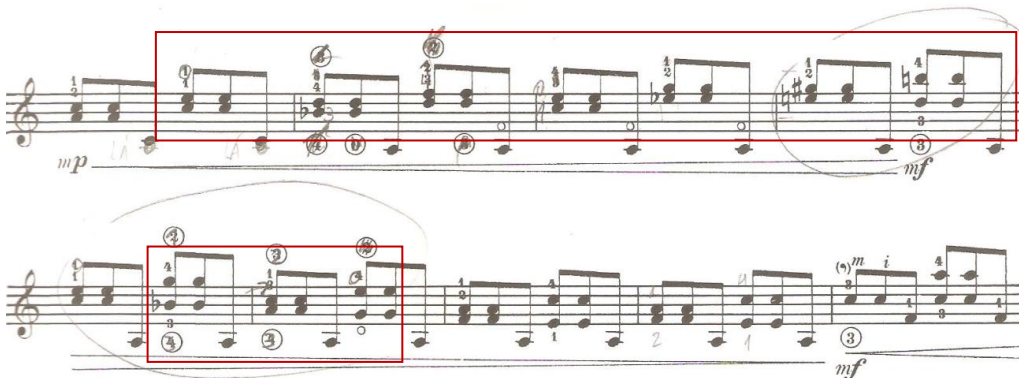
Nos três exemplos seguintes, o início do movimento melódico é transferido para a 1ª posição permitindo realizá-lo na 1ª corda (Ex. 8.41, 8.42, 8.43).



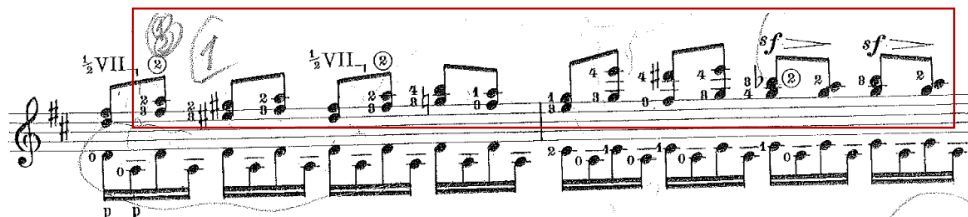
Ex. 8.41 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 74.



Ex. 8.42 – D. Aguado – *Rondo II – Allegro moderato*: c. 13-16.

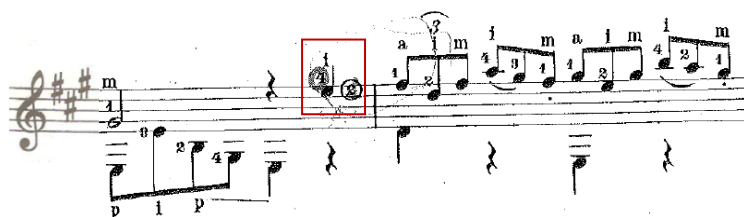


Ex. 8.43 – M. Castelnuovo – Tedesco – *Tarantella*: c. 78-86.



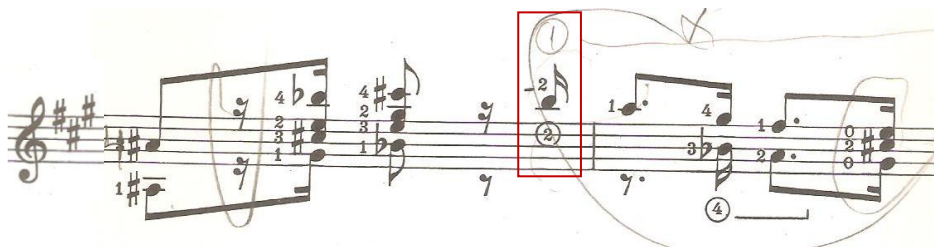
Ex. 8.44 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 74 e 282-283.

No exemplo 8.44 Ponce opta por iniciar o movimento melódico na 5ª posição. O salto realizado pela mão esquerda ajuda, neste caso, à articulação entre final e início de frase.



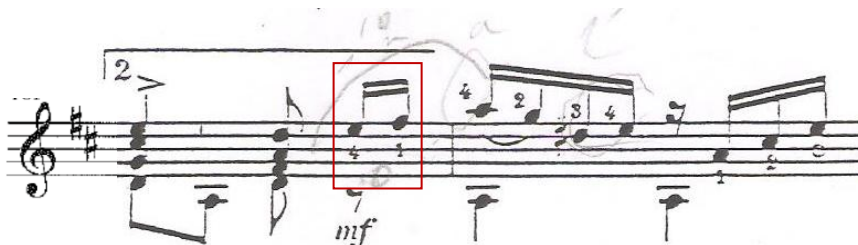
Ex. 8.45 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 210-211.

Neste exemplo (Ex. 8.45), inicia o movimento melódico na 1ª cs em vez da 2ª corda com o dedo 4.



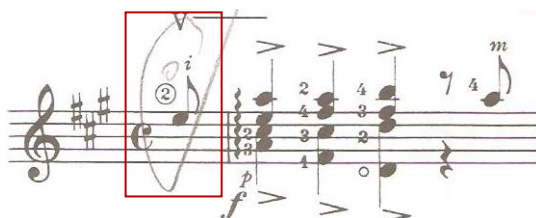
Ex. 8.46 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 2*: c. 28-29.

Nesta passagem (Ex. 8.46) o movimento melódico descendente é transferido da 2ª para a 1ª corda.



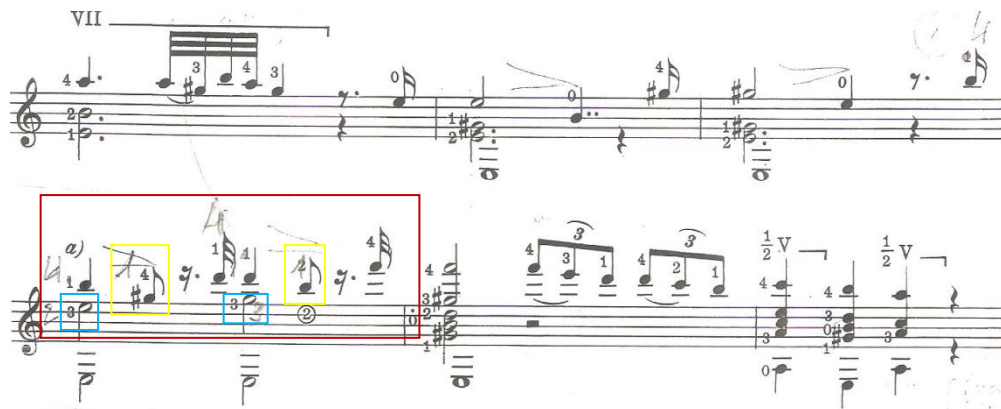
Ex. 8.47 – M. Giuliani – *Rondoletto*: c. 9-10.

Neste caso (Ex. 8.47), a opção é tocar o mi do 2º tempo na 1ª cs.



Ex. 8.48 – A. Diabelli – *Sonata Lá M*: c. 1.

No exemplo 8.48, Ponce toca o mi da anacruza na 1ª *cs.* Para além de realizar toda a melodia na 1ª corda, o impulso do movimento da mão esquerda para tocar o 1º acorde ajuda a articulação para o 1º tempo.



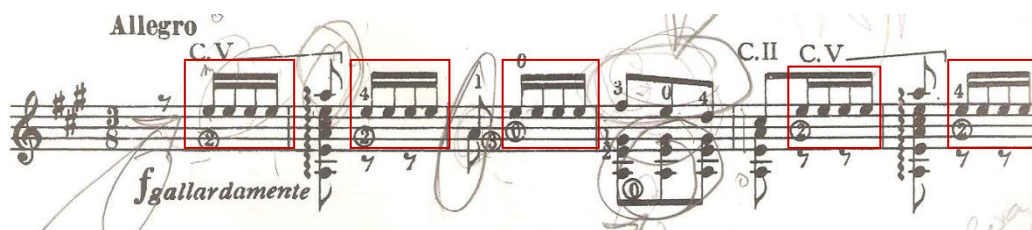
Ex. 8.49 – D. Aguado – *Rondo II – Andante*: c. 4-9.

No compasso 7, a realização de toda a melodia na 1ª corda (sol # e si são tocados com o dedo 1), implica que a voz intermédia (mi e sol #) seja tocada na 2ª corda (Ex. 8.49).



Ex. 8.50 – F. Moreno Torroba – *Sonatina – Andante*: c. 5-7.

Neste exemplo (Ex. 8.50), Ponce toca as notas sol #, lá e si na 1ª corda (3º e 4º tempo do compasso 6), retira também o ligado entre o sol # e o lá, condição que ajuda à realização do crescendo.



Ex. 8.51 – F. Moreno Torroba – *Sonatina – Allegro*: c. 1-5.

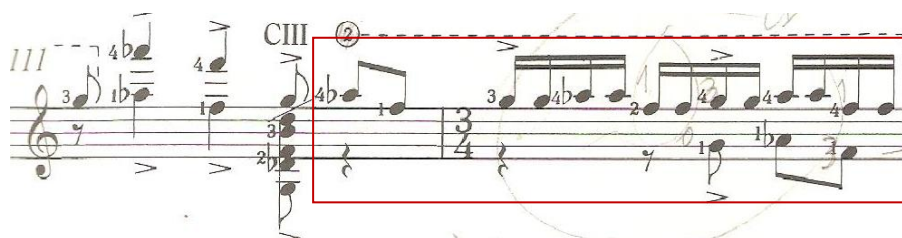
No exemplo 8.51, Ponce toca o motivo rítmico (mi em 4 semicolcheias) sempre na 1ª *cs.*, corda mais brilhante que a 2ª, permitindo ainda uma igualdade tímbrica do motivo. Refira-se que,

apesar de Segovia ter digitado desta forma, na sua gravação da obra toca sempre o motivo rítmico na 1ª *cs*, como mencionado no capítulo sobre as digitações⁸⁸.



Ex. 8.52 – W. Walton – *Five bagatelles* – *Allegro*: c. 20-22.

Apesar da dificuldade inerente ao grande e rápido deslocamento da 3ª para a 13ª posição, as notas lá *b*, fá e sol são tocadas na 1ª corda (Ex. 8.52). Mesmo sendo muito mais fácil a execução na 3ª corda, que ajuda a chegada ao lá *b* agudo (em intervalo de oitava), a diferença tímbrica causada pela mudança de corda foi algo que nunca agradou a Ponce. O mesmo acontece no compasso seguinte, tocando as oitavas na 1ª e 4ª corda. Situação análoga surge na reexposição (Ex. 8.53).



Ex. 8.53 – W. Walton – *Five bagatelles* – *Allegro*: c. 111-112.

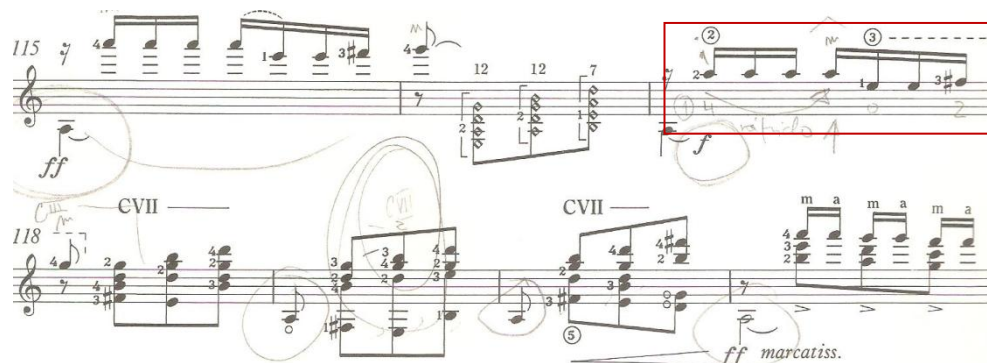


Ex. 8.54 – W. Walton – *Five bagatelles* – *Allegro*: c. 56-58.

Neste exemplo (Ex. 8.54), a opção de tocar o sol *b* na 1ª corda, implica a realização de mais um salto de posição (da 6ª para a 2ª posição).

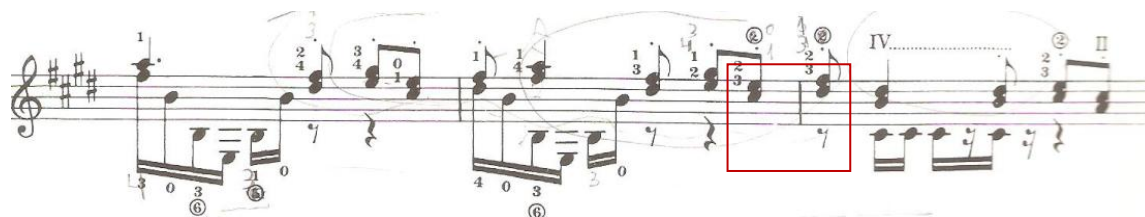
⁸⁸ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzrtjsjSvZU>.

e toca o si na 7ª posição, (embora o fá e o sol # sejam tocados na 2ª corda). Esta mudança permite tocar o lá com o dedo 1 (em posição de barra) e preparar o acorde seguinte.



Ex. 8.58 – W. Walton – *Five bagatelles* – *Com Slancio*: c. 115-121.

Neste exemplo (Ex. 8.58) a frase do compasso 117 (oitava inferior da do c. 115) é igualmente tocada na 1ª corda (2ª posição). A utilização do dedo 2 no fá # (1ª posição) permite libertar o dedo 1 e deste modo preparar, por antecipação, a barra do acorde da 2ª colcheia do compasso.



Ex. 8.59 – J. Rodrigo – *Fandango*: c. 13-15.

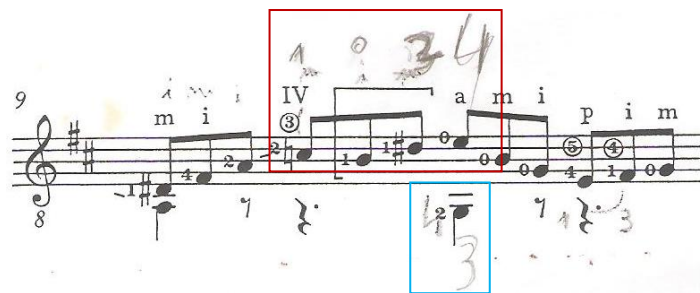
Neste fragmento (Ex. 8.59), Ponce toca a melodia em intervalo de terceiras na 2ª posição.

Manutenção da melodia na 2ª corda



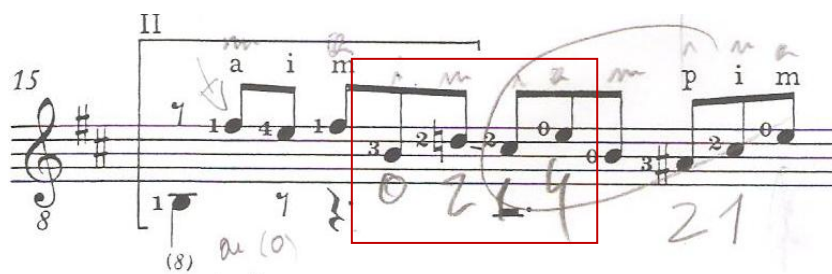
Ex. 8.60 – J. S. Bach – *Allemande BWV 996*, transcrição de Willard: c. 1.

O início do movimento descendente da melodia é realizado com o dedo 4 em vez da 1ª (Ex. 8.60).



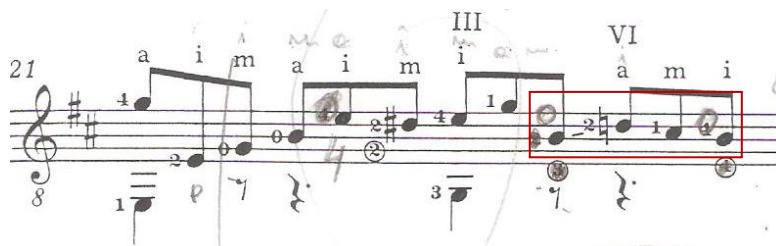
Ex. 8.61 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 998*, transcrição de Teuchert: c. 9.

Neste compasso (Ex. 8.61) a opção de Ponce é tocar o dó do 2º tempo na 1ª posição com o dedo 1, realizando as notas seguintes da melodia (si-ré #-mi) na 2ª corda; o baixo sol é tocado com o dedo 3.



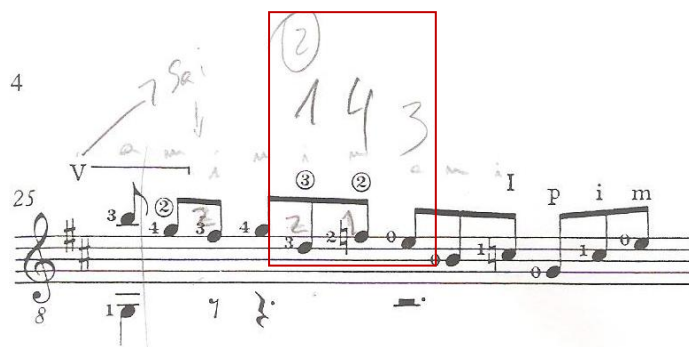
Ex. 8.62 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 998*, transcrição de Teuchert: c. 15.

O mesmo se verifica neste caso (Ex. 8.62), ao tocar o si do 2º tempo na 2ª ω , posiciona a mão na 2ª posição para tocar o ré, dó # e mi com os dedos 2, 1 e 4 respectivamente.



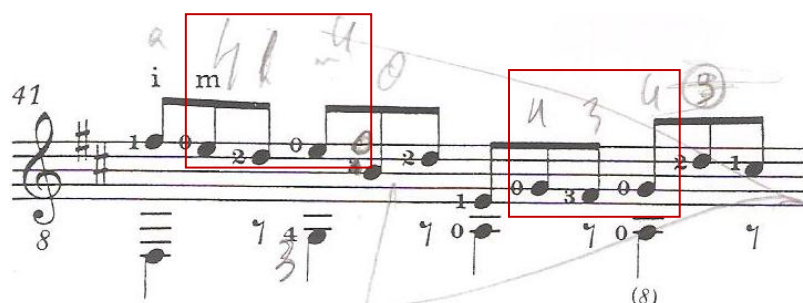
Ex. 8.63 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 998*, transcrição de Teuchert: c. 21.

Neste exemplo (Ex. 8.63), utiliza o si ω no 3º e 4º tempo do compasso e realiza a passagem na 2ª posição em vez de o fazer na 6ª.



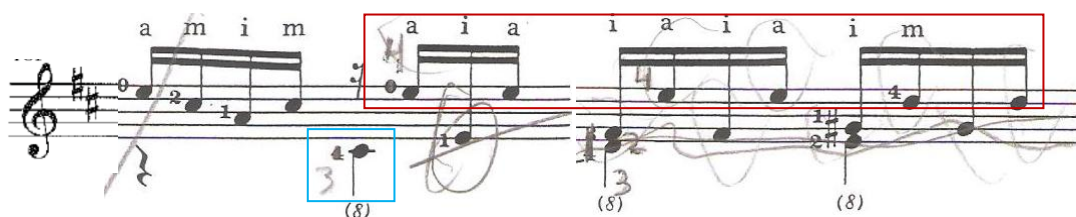
Ex. 8.64 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 998*, transcrição de Teuchert: c. 25.

Nesta passagem (Ex. 8.64) em vez de tocar o ré na 3ª corda, toca-o com o dedo 1 na 2ª corda, alteração que permite tocar o fá com o 4 e o mi com o 3.



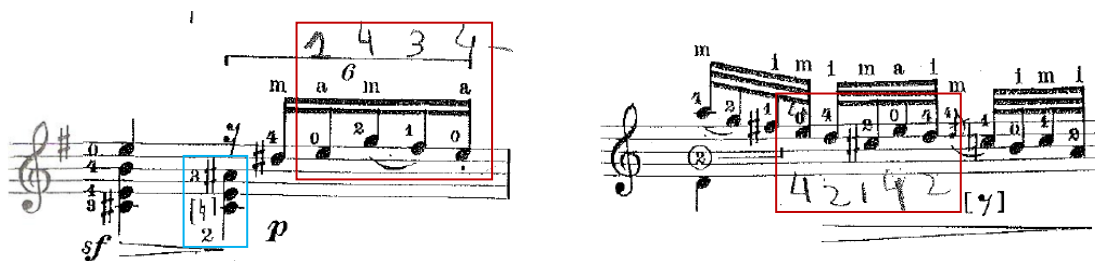
Ex. 8.65 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 998*, transcrição de Teuchert: c. 41.

Neste exemplo (Ex. 8.65) para além de usar o dedo 4 no mi do 1º e 2º tempo do compasso, utiliza também o dedo 4 para tocar o sol na 4ª corda imitando o motivo melódico inicial tocado na mesma corda.



Ex. 8.66 – J. S. Bach – *Fuga BWV 998*, transcrição de Teuchert: c. 68.

No exemplo 8.66, a troca do dedo 4 pelo 3, no dó # do baixo no 2º tempo, permite tocar o mi com o dedo 4 realizando toda a linha melódica na 2ª corda até ao ré.



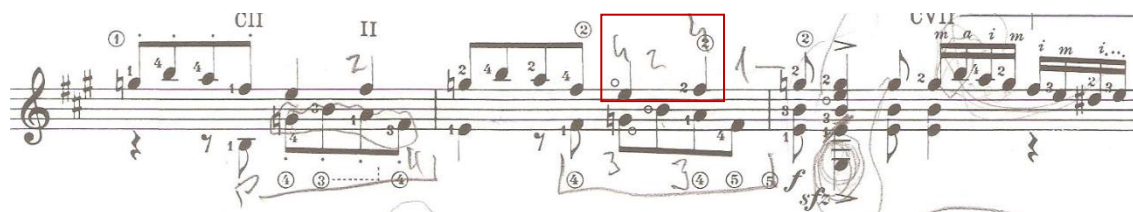
Ex. 8.67 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 7 e 137.

Neste exemplo (Ex. 8.67), no 1º caso Ponce realiza a passagem melódica na 5ª posição, ainda que para isso não cumpra a duração do acorde do 2º tempo. No 2º caso salta para a 2ª posição.



Ex. 8.68 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 2*: c. 30.

Neste compasso (Ex. 8.68), verifica-se a troca do dedo 2 pelo dedo 1 no dó # e o arrastar deste para o ré, permitindo assim tocar todo o 2º tempo na 3ª posição.



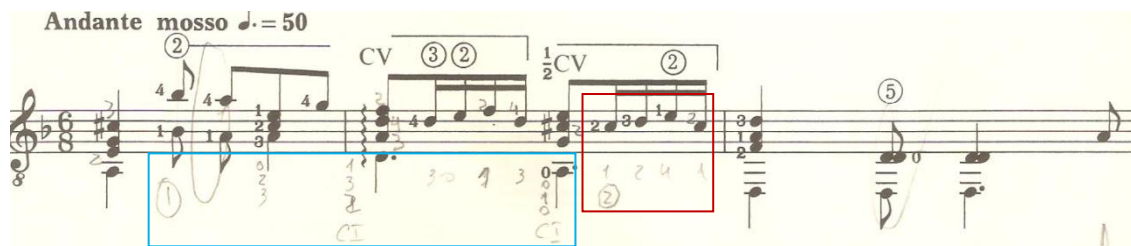
Ex. 8.69 – A. Diabelli – *Sonata Lá M*: c. 42-44.

Na repetição da frase (Ex. 8.69), Ponce realiza a melodia do 3º e 4º tempo na 2ª corda utilizando o dedo 4.



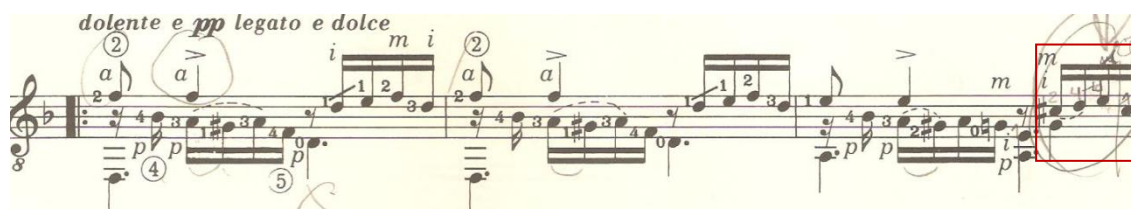
Ex. 8.70 – F. Tárrega – *Fantasia sobre Temas da Traviata*: c. 15.

Neste caso (Ex. 8.70) Ponce arrasta o dedo 4 do sol para o mi na 2ª corda.



Ex. 8.71 – F. Tárrega – *Fantasia sobre Temas da Traviata*: c. 42-44.

Este desenho melódico é iniciado na 1ª corda, facto que permite realizar o resto da passagem na 1ª posição. Assim, Ponce toca as últimas semicolcheias na 2ª corda com os dedos 1, 2 e 4 (Ex. 8.71).



Ex. 8.72 – F. Tárrega – *Fantasia sobre Temas da Traviata*: c. 45-47.

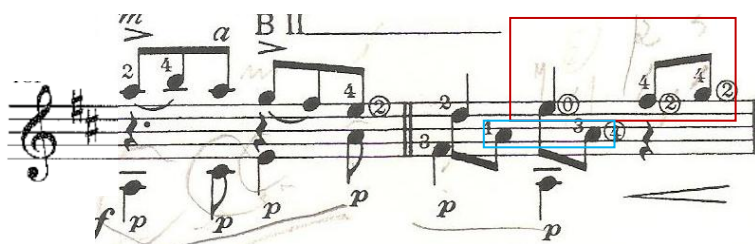
Nesta passagem (Ex. 8.72), apesar de a alteração ser nas mesmas notas do exemplo anterior, a digitação é diferente. No último tempo, o movimento melódico é iniciado com o dedo 2 (o dedo 1 está a ser utilizado no mi do acorde anterior), o ré com o dedo 4 que é posteriormente arrastado até ao mi.



Ex. 8.73 – F. Tárrega – *Fantasia sobre Temas da Traviata*: c. 81-83.

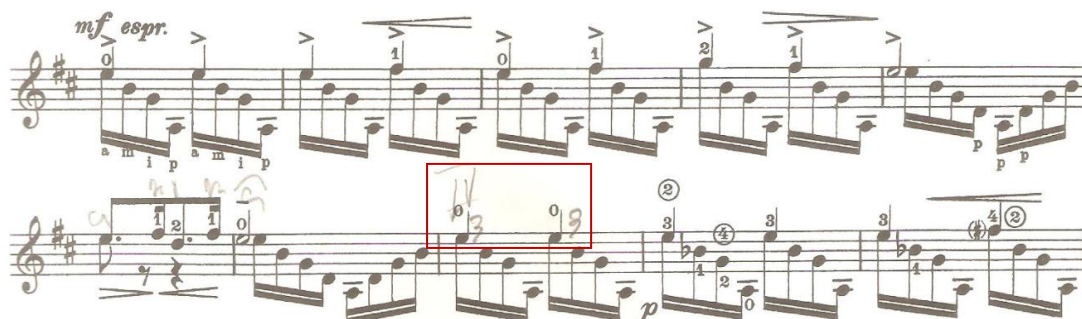
A utilização do dedo 4 no mi do 2º tempo do compasso 83 (Ex. 8.73) implica que o sol seja tocado na 4ª corda com o dedo 3 e o si na 3ª com o dedo 2⁸⁹.

⁸⁹ Lembro-me perfeitamente da 1ª aula que tive com esta obra. Tocava o acorde nas três primeiras cordas soltas, algo que era muito simples de realizar, Ponce como que estremeceu na cadeira, não era esse o ambiente sonoro que pretendia.



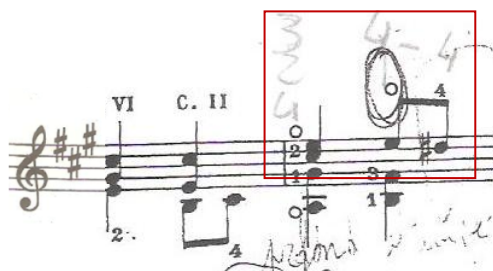
Ex. 8.74 – E. Pujol – *Guajira*: c. 26-27.

No exemplo 8.74, Ponce toca o mi do compasso 27 na 2ª corda com o dedo 4 e mantém o lá seguinte na mesma posição que o anterior em vez de na 4ª corda. Apesar do fá # e o sol seguintes serem tocados na 1ª corda, é também possível tocá-los na 2ª corda com os dedos 3 e 4.



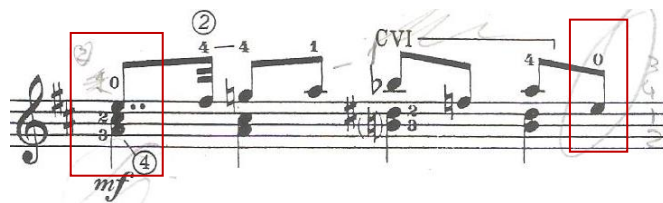
Ex. 8.75 – M. Castelnuovo-Tedesco – *Sonata*: c. 33-42.

Nesta secção em arpejos (Ex. 8.75), o mi do compasso 40 já é tocado na 2ª corda com o dedo 3 como no compasso seguinte.



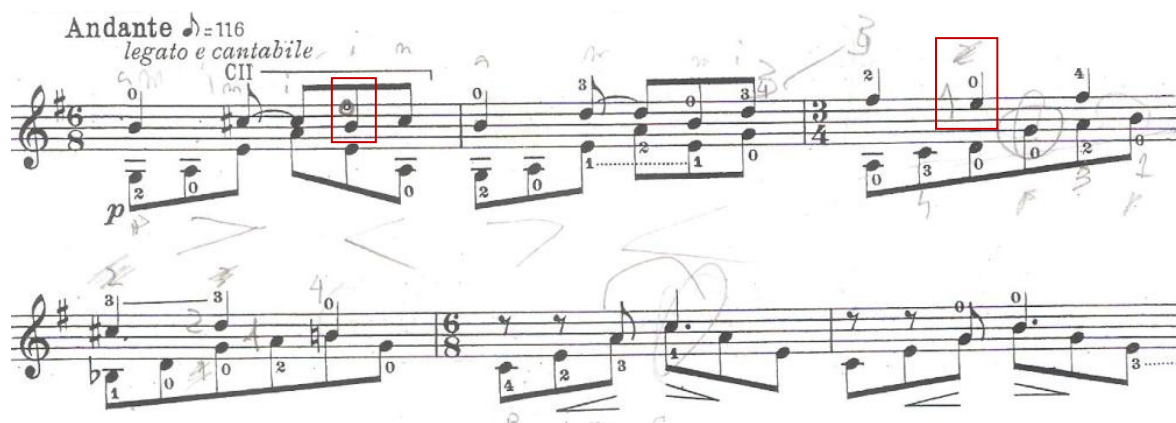
Ex. 8.76 – F. Mompou – *Suite Compostelana* – *Cora*: c. 6.

No exemplo 8.76 verificamos um erro na ordem dos dedos que foram escritos à mão no acorde do compasso (por vezes acontece por distração). Em vez de ser 4 - 2 - 3, deve ser 3 - 4 - 2, o mi é tocado com o dedo 2. No mi do 2º tempo é utilizado o dedo 4 que se arrasta para o ré #.



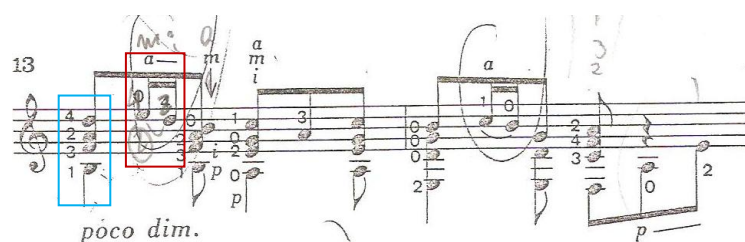
Ex. 8.77 – L. Berkeley: – *Tema e Variações* – var. VI c. 3.

Neste caso o mi α da melodia é facilmente substituído pelo da 2ª corda com o dedo 1 (Ex. 8.77).



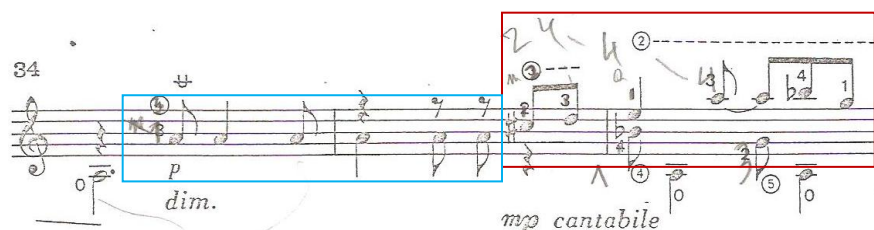
Ex. 8.78 – L. Berkeley – *Tema e Variações* – var. IV: c. 1-6.

Neste exemplo (Ex. 8.78) o si do 2º tempo do 1º compasso é tocado na 2ª α , tal como o 1º e o mi do 3º compasso é tocado com o dedo 1.



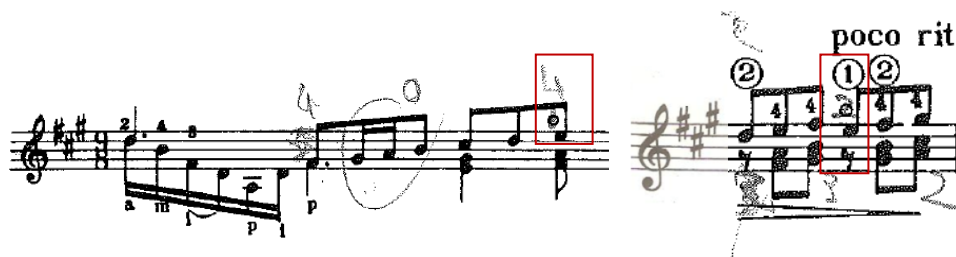
Ex. 8.79 – V. Asencio – *Collectici íntim* – II *La Joia*: c. 13.

Neste caso (Ex. 8.79), Ponce arrasta o dedo 4 para o mi, ainda que interrompa o acorde anterior com esse movimento.



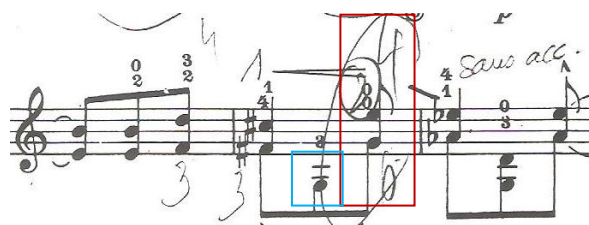
Ex. 8.80 – V. Asencio – *Collectici íntim* – II *La Joia*: c. 34-36.

No exemplo 8.80, a troca do lá da 4ª para a 3ª corda permite iniciar o movimento melódico na 2ª posição.



Ex. 8.81 – L. Berkeley – *Sonatina – I Allegretto*: c. 5 e 20.

Mais dois exemplos (Ex. 8.81) em que facilmente se faz a troca do mi *es* pelo da 2ª corda.



Ex. 8.82 – H. Sauguet – *Soliloque*: c. 153-155.

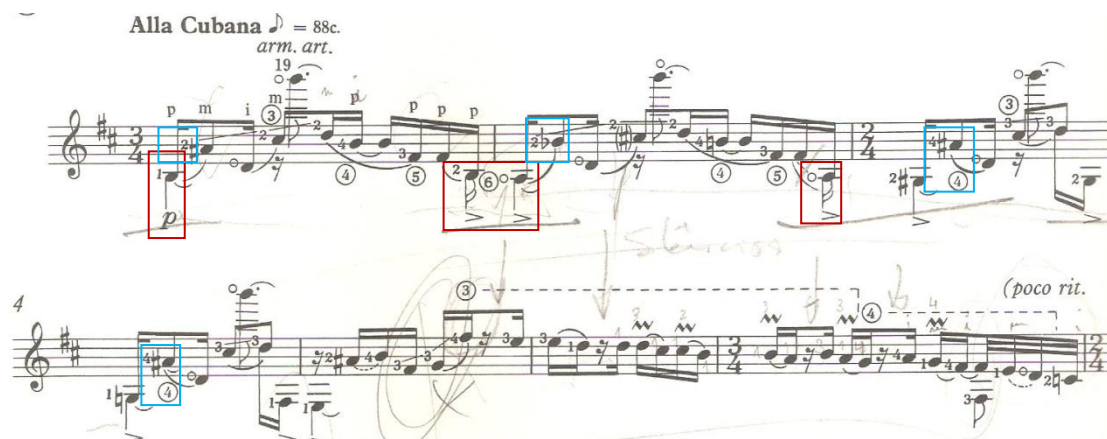
Neste fragmento (Ex. 8.82), para tocar o mi com o dedo 4, o sol do baixo é tocado com o dedo 2.



Ex. 8.83 – M. Constant – *D'une élégie slave*: c. 45.

A troca do dedo 4 pelo 3 no ré #, permite calcar o mi com o dedo 4 (Ex. 8.83), a outra solução seria arrastar o dedo 4.

Manutenção da melodia na 6ª corda



Ex. 8.84 – W. Walton – *Five bagatelles – Alla Cubana*: c. 1-7.

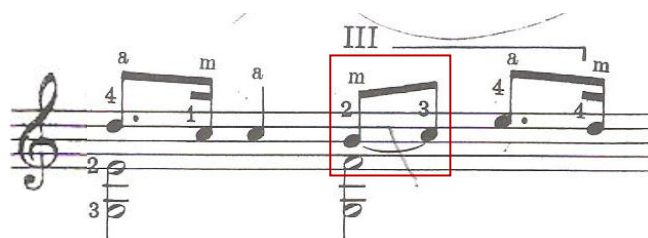
Este exemplo foi o único encontrado nas várias obras observadas em que se constata a preocupação de Ponce em realizar, neste caso um baixo, numa só corda.

No exemplo 8.84, para realizar a melodia do baixo na 6ª corda, Ponce propunha tocar o 1º si com o dedo 3, o seguinte com o dedo 2 e os baixos lá do compasso seguinte com o dedo 1. Esta transferência implica que o lá # e o si b das sincopas do 1º tempo sejam tocadas na 4ª corda, o que sucede nos compassos seguintes.

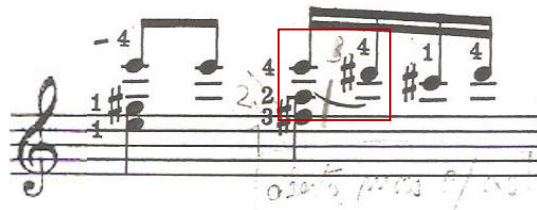
8.1.2.5. Não utilização de ligados

Em Ponce, como observado nos capítulos anteriores, a opção é de, na maior parte das vezes, os retirar. De seguida são apresentados exemplos dessa opção em várias obras, em que os ligados se vêm “cortados” com um risco a lápis.

Para melhor controlo do ataque da nota



Ex. 8.85 – D. Aguado – *Rondo II – Andante*: c. 24.



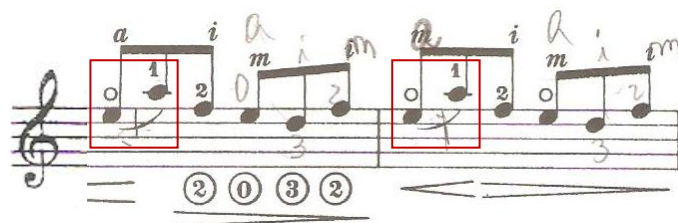
Ex. 8.86 – D. Aguado – *Rondo II* – *Allegro moderato*: c. 43.



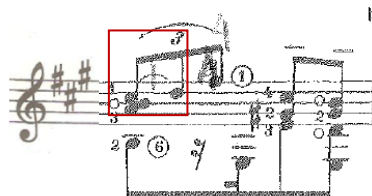
Ex. 8.87 – D. Aguado – *Rondo II* – *Allegro moderato*: c. 191.



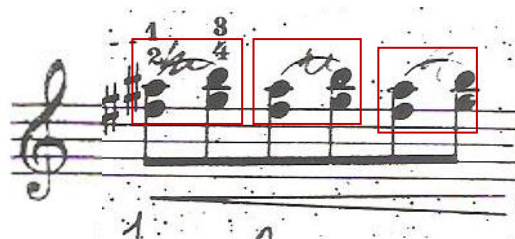
Ex. 8.88 – F. Moreno Torroba – *Sonatina* – *Andante*: c. 6.



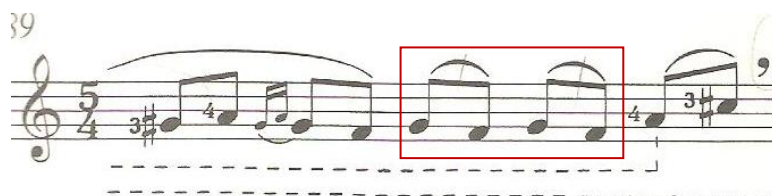
Ex. 8.89 – M. Castelnuovo – Tedesco – *Tarantella*: c. 160-161.



Ex. 8.90 – E. Halffter – *Habanera* – *I Allegretto*: c. 18.

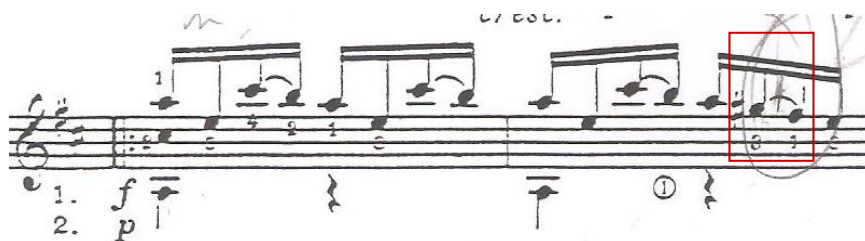


Ex. 8.91 – H. Sauguet – *Soliloque*: c. 65.



Ex. 8.92 – W. Walton – *Five bagatelles* – *Allegro*: c. 89.

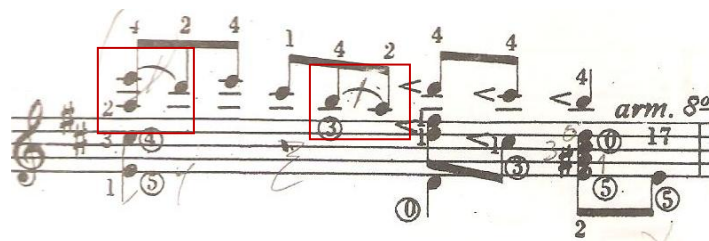
Para manter a articulação



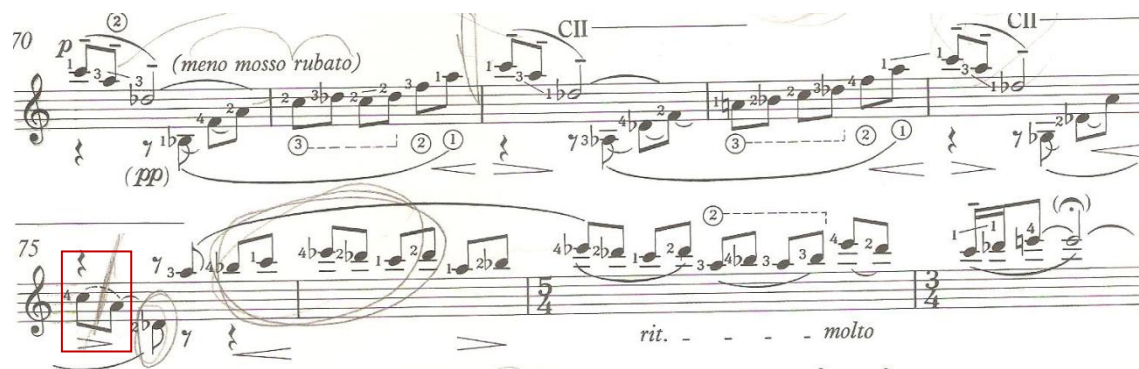
Ex. 8.93 – M. Giuliani – *Rondoletto*: c. 95.



Ex. 8.94 – D. Aguado – *Rondo II* – *Allegro moderato*: c. 48 e 154.



Ex. 8.95 – F. Moreno Torroba – *Sonatina* – *Andante*: c. 16.

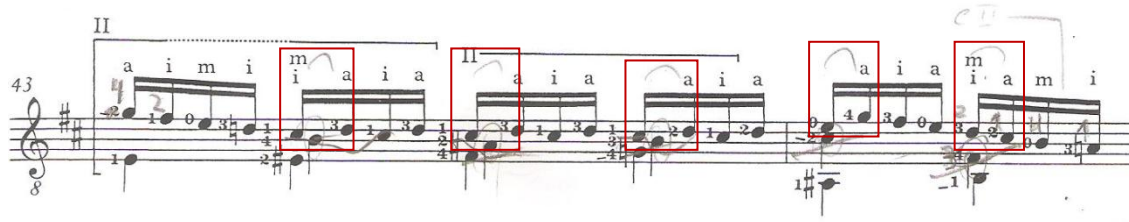


Ex. 8.96 – W. Walton – *Five bagatelles* – *Allegro*: c. 70-78.

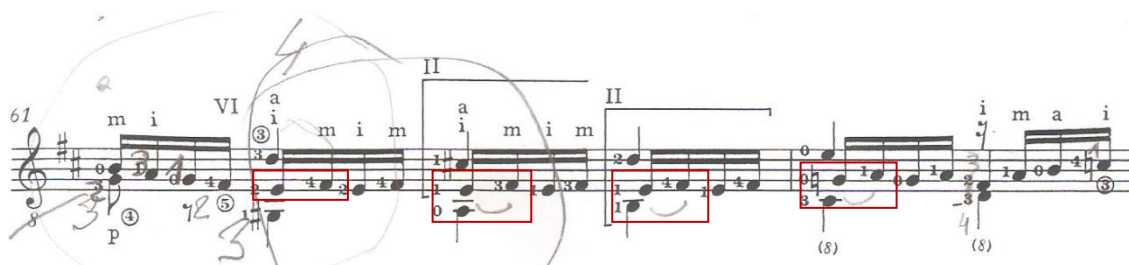
8.1.2.6. Utilização de ligados

Em alguns momentos observamos que Ponce também acrescentava ligados.

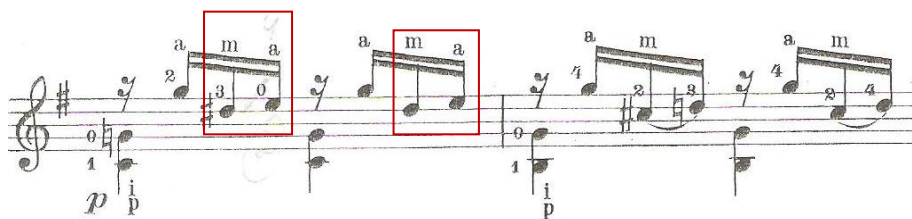
Para manter a articulação



Ex. 8.97 – J. S. Bach – *Fuga BWV 998*: c. 43-44.

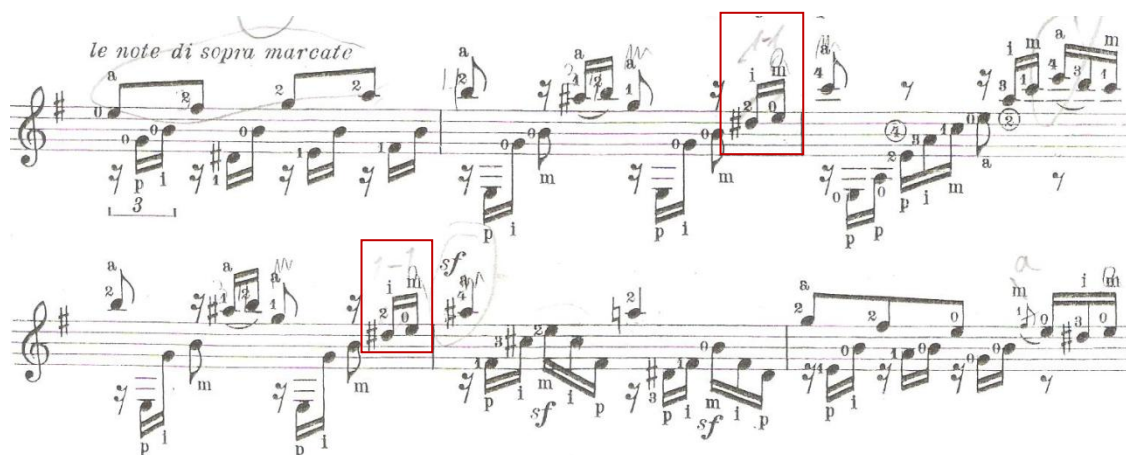


Ex. 8.98 – J. S. Bach – *Fuga BWV 998*: c. 61-62.



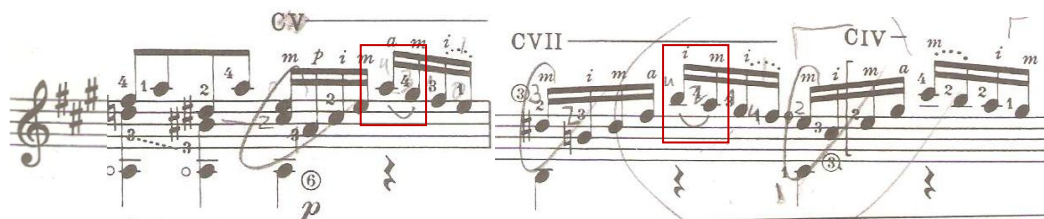
Ex. 8.99 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 21-22.

Neste caso (Ex. 8.99), apesar de não estar escrito o ligado no 2º tempo, está implícita a sua realização.



Ex. 8.100 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 86-91.

No exemplo 8.100, Ponce opta por realizar um *glissando* entre as notas ré # mi do 4º tempo dos compassos 87 e 89, mantendo assim a articulação do mesmo gesto no 2º tempo do compasso. No primeiro caso usa o dedo 1, no segundo e, apesar de estar escrito com o dedo 1, a utilização do dedo 2 é mais aconselhável uma vez que estamos na 3ª posição.



Ex. 8.101 – A. Diabelli – *Sonata Lá M*: c. 6-7.

Neste caso (Ex. 8.101), o uso dos ligados implica a mudança para a 2ª posição.

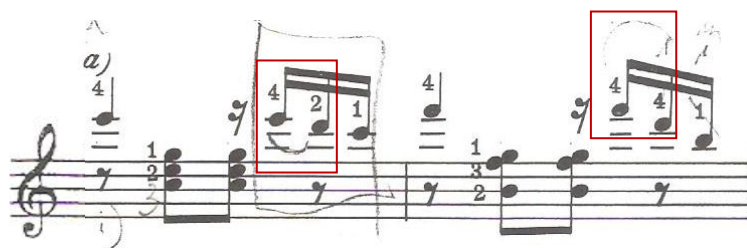


Ex. 8.102 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 265-266 e 269-273.

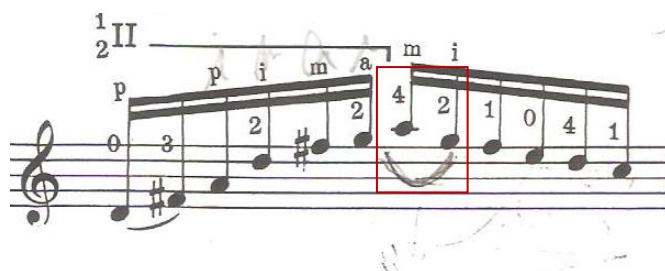


Ex. 8.103 – D. Aguado – *Rondo II - Allegro moderato*: c. 66-67.

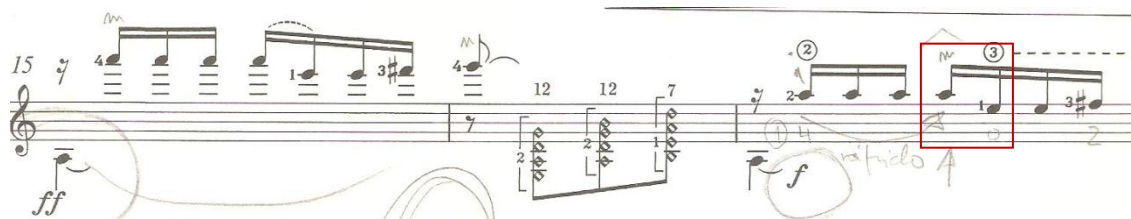
No exemplo 8.103 Ponce toca o fá na 2ª corda com o dedo 4, permitindo-lhe realizar o ligado (mi-ré) com os dedos 3 e 1, o dó é tocado na 3ª corda com o dedo 3.



Ex. 8.104 – D. Aguado – *Rondo II - Allegro moderato*: c. 129-130.

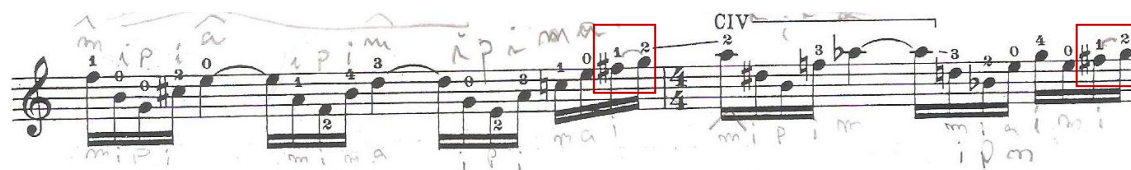


Ex. 8.105 – D. Aguado – *Rondo II - Allegro moderato*: c. 181.



Ex. 8.106 – W. Walton – *Five bagatelles – Com Slancio*: c. 115-117.

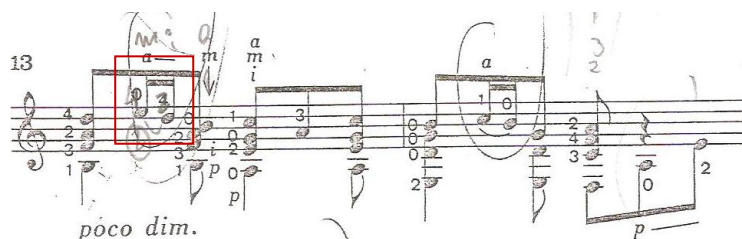
Neste exemplo (Ex. 8.106) (o ligado está pouco perceptível), a melodia é realizada na 1ª corda na 2ª posição.



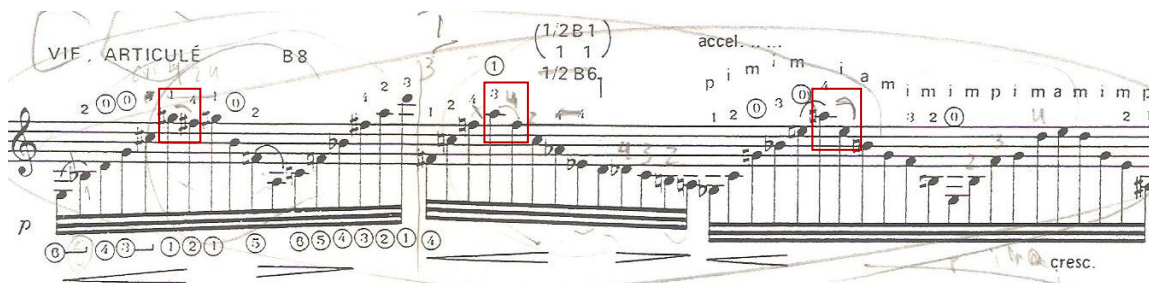
Ex. 8.107 – L. Berkeley – *Tema e Variações – var. I*: c. 5-6.



Ex. 8.108 – M. Castelnuovo – Tedesco – *Tarantella*: c. 1-4.

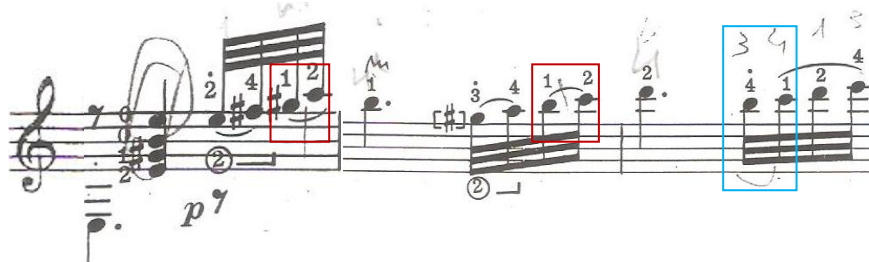


Ex. 8.109 – V. Asencio – *Collectici íntim – II La Joia*: c. 13.



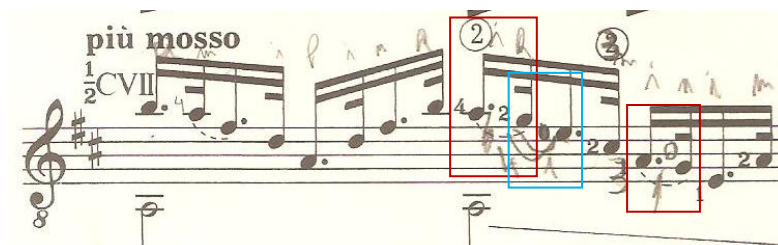
Ex. 8.110 – M. Constant – *D'une élégie slave*: c. 59.

Deslocação de ligados para manter a articulação



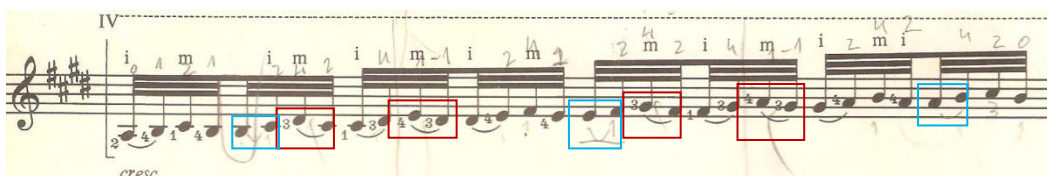
Ex. 8.111 – D. Aguado – *Rondo II – Allegro moderato*: c. 199-201.

No exemplo 8.111, Ponce retira dois ligados (sol #-lá e si-dó), e acrescenta um ligado (si-dó) no compasso 201.



Ex. 8.112 – F. Tárrega – *Fantasia sobre Temas da Traviata*: c. 18.

Neste compasso (Ex. 8.112), são retirados os ligados lá-sol do 3º e 4º tempo e é acrescentado um ligado no 3º tempo (sol-mi).



Ex. 8.113 – J. Rodrigo – *Concierto de Aranjuez – Adagio*: c. 61.

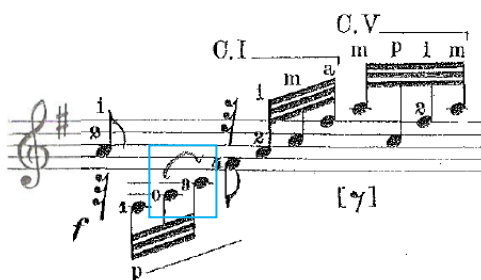
Neste exemplo (Ex. 8. 113), a opção foi utilizar um ligado entre as duas primeiras fusas de cada colcheia, retirando os que se encontram nas duas fusas seguintes. A frase é iniciada na 5ª *es* – lá e é tocada na 1ª e 2ª posição.



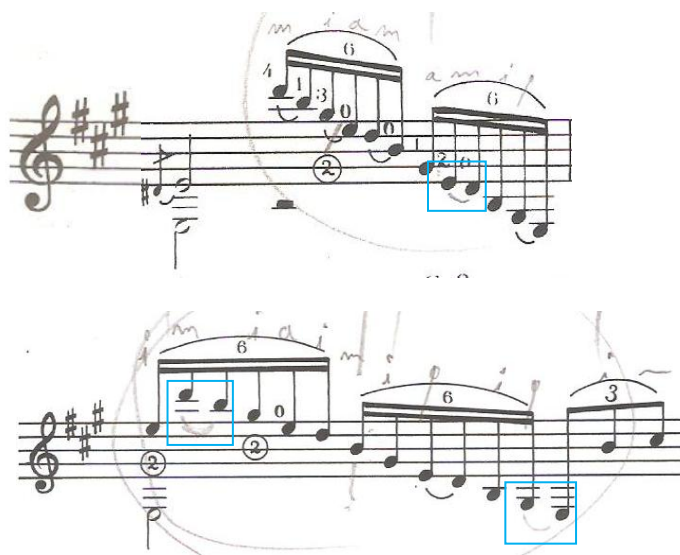
Ex. 8.114 – F. Mompou – *Suite Compostelana – Prelúdio*: c. 5-10.

Neste caso (Ex. 8.114), são retirados os ligados do 2º e 3º tempo do compasso 9 (fá #-ré e ré-si) e são acrescentados dois às notas seguintes (ré-mi e si-dó).

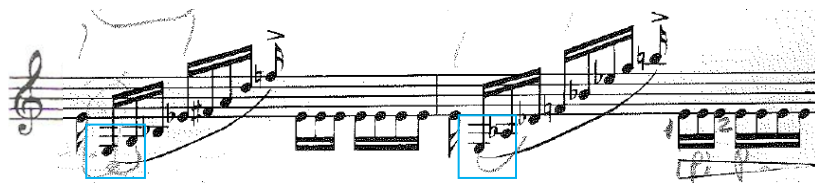
Para maior fluidez em arpejos



Ex. 8.115 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 140.



Ex. 8.116 – F. Tarrega – *Variaciones sobre el Carnaval de Venecia de Paganini – var. 5*: c. 2 e 19.



Ex. 8.117 – Pierre-Petit – *Mouvement Perpétuel*: c. 53-54.



Ex. 8.118 – Pierre-Petit – *Mouvement Perpétuel*: c. 103



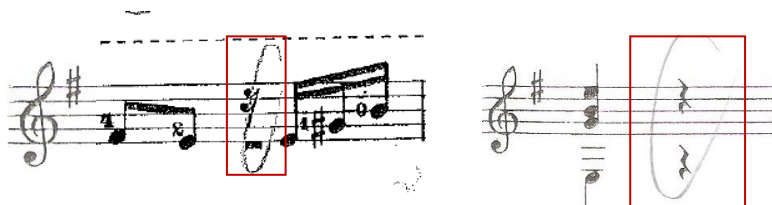
Ex. 8.119 – J. Rodrigo – *Concierto de Aranjuez* – *Adagio*: c. 75.

Neste último exemplo (Ex. 8.119) é acrescentado um ligado entre o lá e o mi *cs*. Este é o único ligado que é acrescentado com a intenção de facilitar a técnica, pois evita o deslocamento da mão para a 5ª posição mantendo-a na 1ª.

8.1.2.7. Pausas/silêncios

A importância que Ponce dava à realização das pausas, já referida no capítulo sobre o *Prelúdio BWV1106^a* de J. S. Bach, está bem visível nos exemplos que se seguem. Ponce tinha por hábito rodear a lápis todos os momentos em que essa questão fosse menos cuidado pelos alunos. Surgem em momentos de silêncio absoluto, em momentos em que as cordas soltas ficam a soar e em momentos em que se deixam ficar indevidamente os dedos a calcar as cordas.

Momentos de silêncio total

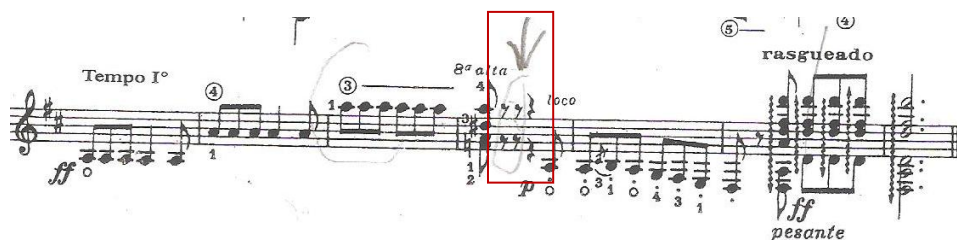




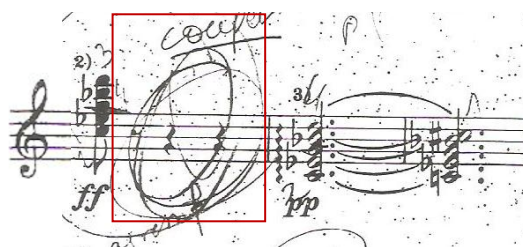
Ex. 8.120 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 49, 51, 200, 202.



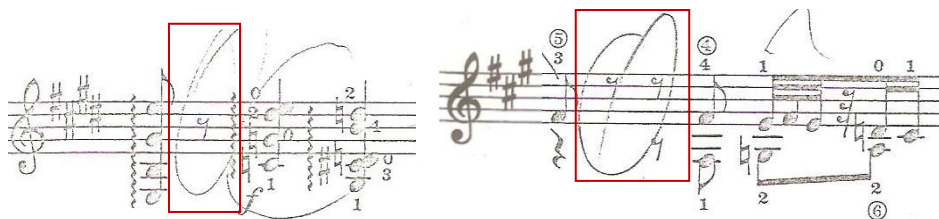
Ex. 8.121 – F. Tarrega – *Variaciones sobre el Carnaval de Venecia de Paganini* – var. 8: c. 11-12 e 29-37.



Ex. 8.122 – F. Mompou – *Suite Compostelana* – *Muñeira*: c. 141-147.



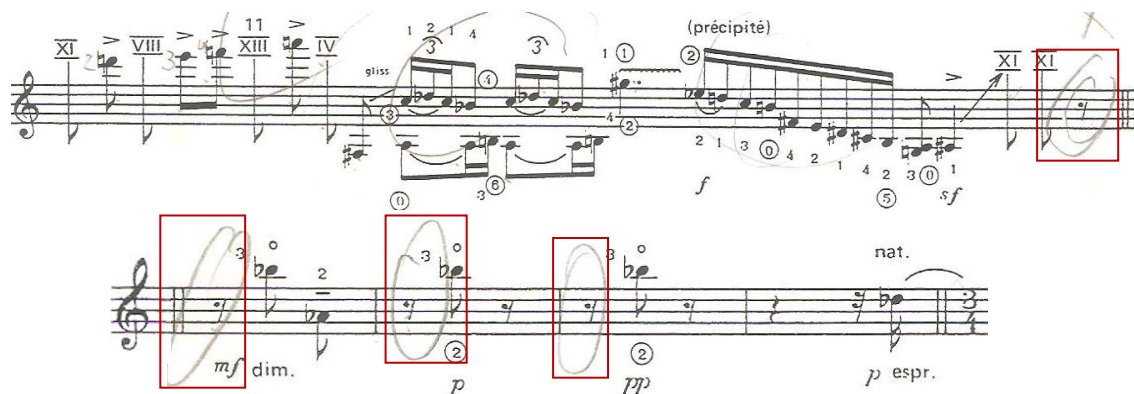
Ex. 8.123 – H. Sauguet – *Soliloque*: c. 67.



Ex. 8.124 – J. Rodrigo – *Fandango*: c. 22 e 32.



Ex. 8.125 – L. Berkeley – *Sonatina – I Allegretto*: c. 52-53.

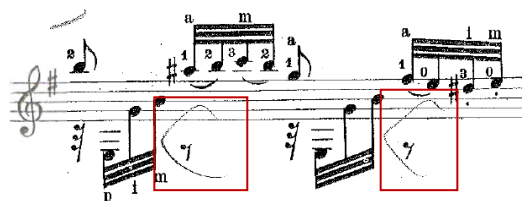


Ex. 8.126 – M. Constant – *D'une élégie slave*: c. 48 e 92-95.

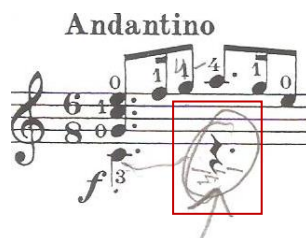
Momentos em que a cs fica a vibrar naturalmente



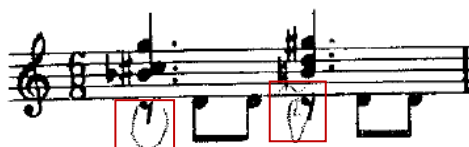
Ex. 8.127 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 998*, transcrição de Teuchert: c. 9.



Ex. 8.128 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 117.

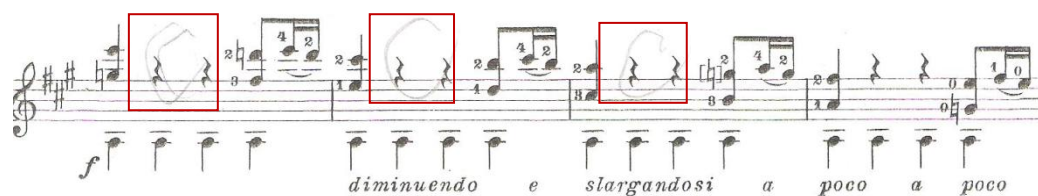


Ex. 8.129 – M. M. Ponce – *Variações sobre a Folia de Espanha* – var. XI: c. 1.



Ex. 8.130 – L. Berkeley – *Sonatina – I Allegretto*: c. 62.

Momentos em que se deixam ficar (facilmente/ indevidamente) os dedos a pisarem as notas



Ex. 8.131 – M. Giuliani – *Rossiniana N° 1*: c. 232-235, 236-238, 293, 295 e 297.

8.1.2.8. Variações de timbre

A opção de realizar a repetição de uma frase com diferentes digitações (quando possível), para que o efeito sonoro seja diferente, é utilizada por vários guitarristas, nomeadamente por Andrés Segovia, como se verifica nos exemplos seguintes. No entanto, em alguns momentos, Alberto Ponce preferia manter a digitação da mão esquerda na repetição de um fragmento e variar a dinâmica e o timbre utilizando movimentos do braço direito deslocando a mão para o sítio da corda escolhido para esse efeito.



Ex. 8.132 – F. Moreno Torroba – *Sonatina – Allegro*: c. 27-28.

Neste exemplo (Ex. 8.132), Ponce realiza a repetição da frase na 1ª posição, ao contrário de Segovia que a realiza na 5ª.



Ex. 8.133 – J. Rodrigo – *Zapateado*: c. 63-66.

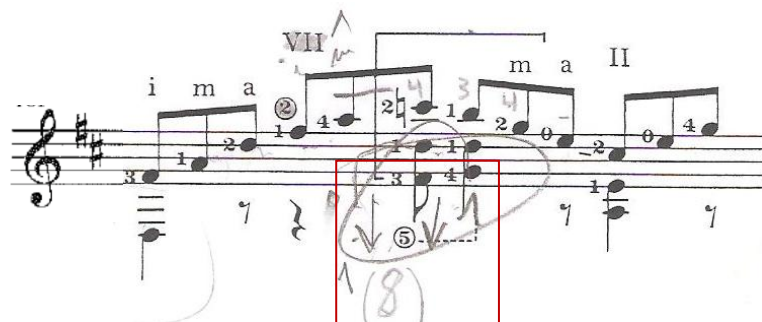
Neste caso (Ex. 8.133), Ponce mantém a passagem na 2ª posição, em vez de utilizar a 6ª.

8.1.2.9. Alterações de escrita do texto original

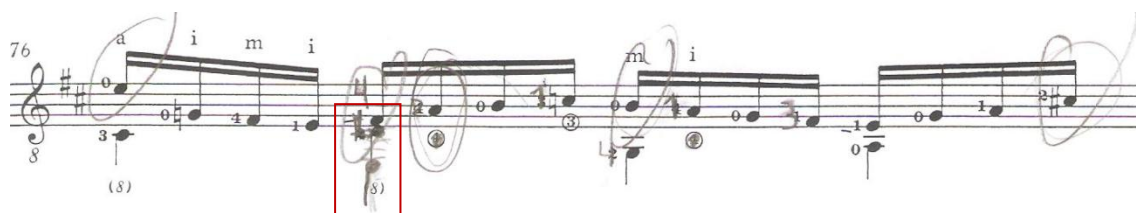
Não era muito frequente a prática de alterar a escrita da partitura original, nomeadamente por dificuldades de execução técnica, no entanto, em alguns momentos, podemos observar algumas alterações.

Acrecenta notas

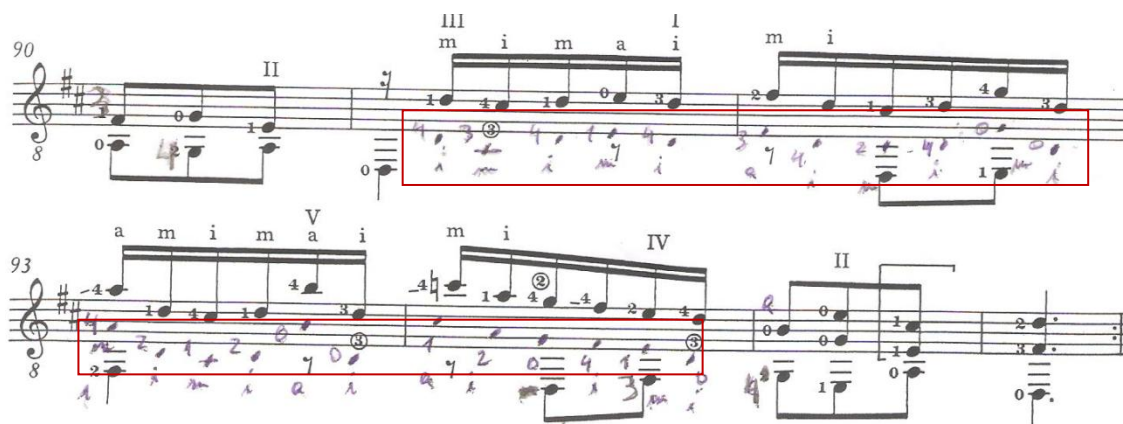
Nos três exemplos seguintes verificamos a opção de tocar as notas do baixo na oitava inferior contrariamente ao que é proposto por Heinz Teuchert na sua transcrição na Ricordi.



Ex. 8.134 – J. S. Bach – *Prelúdio BWV 998*, transcrição de Teuchert: c. 50.

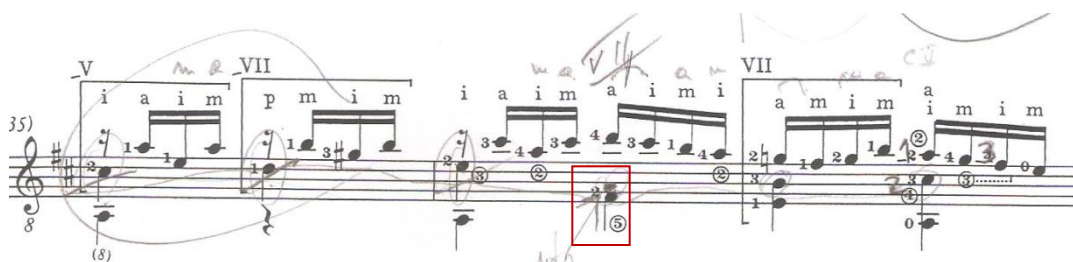


Ex. 8.135 – J. S. Bach – *Fuga BWV 998*, transcrição de Teuchert: c. 76.



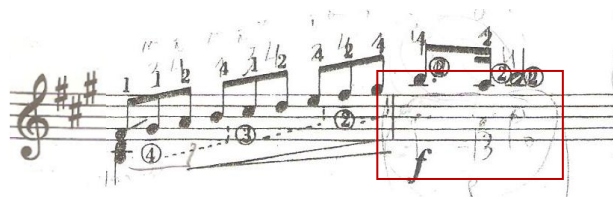
Ex. 8.136 – J. S. Bach – *Allegro BWV 998*, transcrição de Teuchert: c. 90-96.

Acrescentava ainda notas que completavam o discurso melódico, tornando-o, na sua opinião, mais coerente. Ponce questionava sempre o porquê da ausência destas notas pois, para ele, não acrescentavam grande dificuldade à execução técnica da obra. De seguida são apresentados alguns exemplos dessa prática.



Ex. 8.137 – J. S. Bach – *Fuga BWV 998*, transcrição de Teuchert: c. 35-36.

Neste exemplo (Ex. 8.134) Ponce coloca a nota lá que falta ao tema da fuga.



Ex. 8.138 – F. Moreno Torroba – *Sonatina – Allegro*: c. 79-80.

No exemplo 8.135, Ponce realiza a digitação da escala de forma a utilizar unicamente a 4ª posição. Esta solução, para além de evitar os deslocamentos de posição que são realizados na versão de Segovia, permite também terminar a escala na 1ª corda (Segovia termina a escala na 2ª corda), situação que ajuda à realização do crescendo. Segovia, apesar de não estar escrito na sua edição, acrescenta também o si (oitava ainferior) no 2º tempo⁹⁰.

Ao acrescentar as três notas que completam um intervalo de oitava com a melodia (alguns guitarristas por exemplo David Russel⁹¹, usam também esta duplicação), aumenta a intensidade do fim da frase. Esta duplicação já surge na exposição no compasso 20 (Ex. 8.136).



Ex. 8.139 – F. Moreno Torroba – *Sonatina – Allegro*: c. 20.



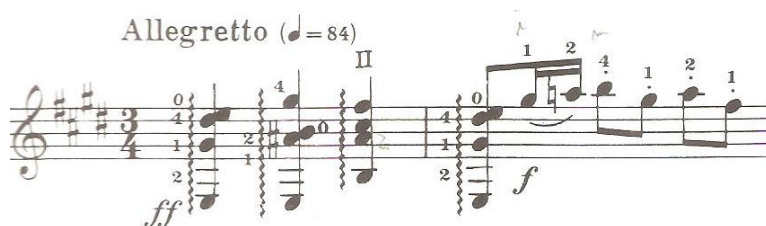
⁹⁰ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzrtjsjSvZU>.

⁹¹ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YYitlVp-Lhk>.



Ex. 8.140 – W. Walton – *Five bagatelles* – *Allegro*: c. 23-49.

Nesta grande secção da 1ª Bagatela (Ex. 8.137), verificamos que o início de cada frase (c. 26, 29, 33, 38 e 46) utiliza uma célula rítmica num movimento sincopado de dois tempos. A exceção acontece no compasso 42 e, como Ponce dizia nas suas aulas sentir um vazio pela ausência da semínima, optou por acrescentar o dó #, alteração que uniformiza todos os inícios de frase desta secção.



Ex. 8.141 – J. Rodrigo – *Fandango*: c. 1-2.

Neste exemplo (Ex. 8.138), no 1º acorde é acrescentado um si com o dedo 2 na 5ª corda, no 2º acorde, com o dedo 1, um si e um mi na 5ª e 4ª corda respectivamente e no 3º acorde um fá # na 4ª corda com o dedo 3. Estas alterações têm como função duplicar as notas já existentes nos acordes e mantêm-se durante o Fandango. Aliás, no original, podemos verificar que o dedo 2 no 1º acorde e o dedo 1 no 2º estão escritos, o que leva a concluir que a ausência dessas notas se deva a um erro de impressão. Já o mesmo não se passa relativamente ao 3º

acorde. Contudo, verificamos que, com exceção do si do 2º acorde, os quatro acordes iniciais surgem preenchidos nos compassos 17-18, 65-66 e 97-98 (Ex. 8.139). Já nos compassos 94-95 e 101-102 (Ex. 8.140) surgem escritos como no início. É de salientar que Segovia toca todos estes acordes como no início.



Ex. 8.142 – J. Rodrigo – *Fandango*: c. 17-18, 65-66 e 97-98.



Ex. 8.143 – J. Rodrigo – *Fandango*: c. 94-95 e 101-102.

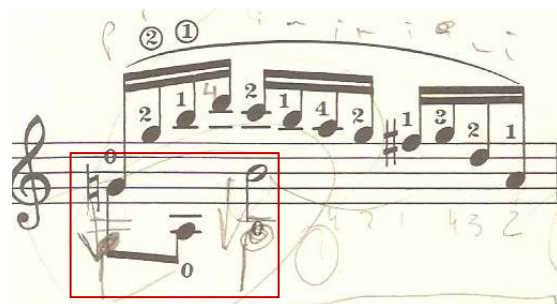


Ex. 8.144 – J. Rodrigo – *Passacaglia*: c. 37-40.

O lá acrescentado por Ponce no 3º tempo do compasso 39 (Ex. 8.141), mantém a relação intervalar da melodia (intervalo de 3ª maior, fá-lá) que é apresentada no início da Passacaglia (Ex. 8.142). Ponce sempre manifestou alguma estranheza que, numa situação de pouca dificuldade técnica, a sua escrita fosse na oitava inferior.



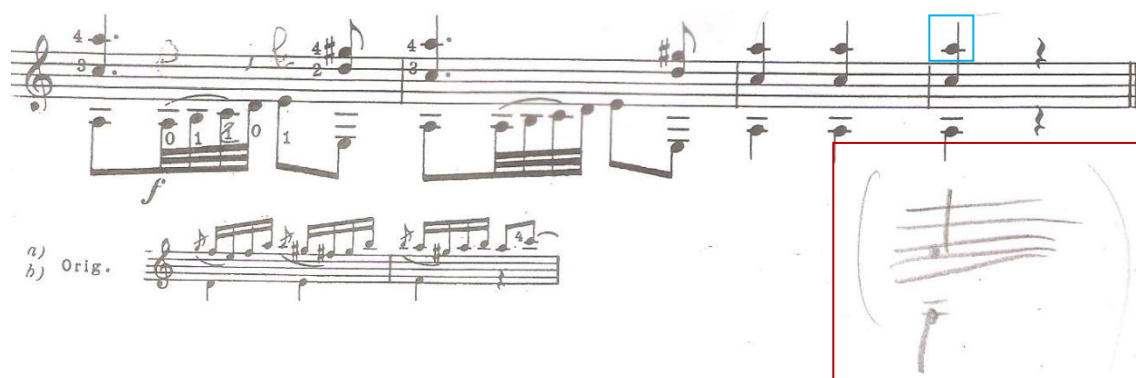
Ex. 8.145 – J. Rodrigo – *Passacaglia*: c. 5-8.



Ex. 8.146 – J. Rodrigo – *Passacaglia*: c. 54.

Neste caso, ao tocar o sol e o si do 1º e 2º tempo na oitava inferior (Ex. 8.143), permite novamente realizar a melodia tal como a sua apresentação no início da Passacaglia (Ex. 8.142).

Retira notas



Ex. 8.147 – D. Aguado – *Rondo II – Allegro moderato*: c. 237-240.

A opção que surge escrita à mão (Ex. 8.147) era proposta por Ponce por tornar o final mais conclusivo. Nessa opção é retirado o lá mais agudo.



Ex. 8.148 – F. Tárrega – *Fantasia sobre temas da Traviata*: c. 3.

Neste exemplo (Ex. 8.148), Ponce retira o fá # da última colcheia do compasso para que o harmónico da melodia do 4º tempo – si, tenha a duração de um tempo.

Síntese

Neste capítulo, verificou-se que Alberto Ponce, muitas vezes, evita tocar uma *cs*, principalmente a 1ª corda – mi. Esta situação ocorre pelas seguintes razões:

- Sempre que é uma nota de acompanhamento e em que a da melodia se encontra em cordas mais graves.
- Quando, em movimentos melódicos, a *cs* pode provocar movimentos harmónicos indesejados, sendo necessário pará-la. Esta situação ocorre principalmente em movimentos melódicos descendentes.
- Quando uma melodia, com a intenção de facilitar a técnica da mão esquerda, passa da 3ª corda para a 1ª ou da 4ª corda para a 2ª, provocando uma grande diferença de timbre.
- Com a intenção de destacar uma nota, conferindo-lhe mais *peso* e a possibilidade de a vibrar⁹².

Noutros exemplos constatamos que, sempre que não é possível evitar a *cs*, esta era rodeada a lápis como chamada de atenção para o cuidado com que devia ser tocada.

Verificamos ainda que Ponce optava por utilizar, sempre que possível, uma mesma corda para realizar movimentos melódicos.

Relativamente à utilização dos ligados, a opção de Ponce era normalmente de os retirar, principalmente quando estes podiam criar acentos deslocados ou articulações diferentes em repetições de motivos melódicos. A sua adição surge normalmente no sentido de manter essa mesma articulação e não para facilitar a técnica.

Verificamos ainda o cuidado que Ponce tinha no que diz respeito ao cumprimento da figuração rítmica, mesmo em situações que dificultavam a técnica da mão esquerda. O mesmo se verifica relativamente às pausas.

⁹² Alberto Ponce dizia muitas vezes nas suas aulas que numa *cs*, depois de tocada, nada se podia fazer, pelo contrário, uma nota pisada, ainda que às vezes por muito pouco tempo, se podia “trabalhá-la”.

No que concerne às variações de timbre, foram encontrados exemplos dessa opção em detrimento da sua variação com recurso à mudança de digitação, situação que encontra paralelo no capítulo do *Prelúdio BWV 1006*^a.

Por fim, as alterações operadas ao texto original surgem normalmente para completar o discurso melódico e, noutros momentos, por questões de gosto pessoal.

9. Discografia

Neste capítulo, tenho como objectivo apresentar e analisar criticamente a discografia de Alberto Ponce de modo a entender essa dimensão no conjunto das suas opções de trabalho e do seu legado artístico e pedagógico. Para tal, tive que efectuar uma pesquisa a partir da internet e de outras fontes, no sentido de localizar as suas gravações, editadas ainda em disco de vinil na década de 1970, uma vez que já não são comercializadas.

Assim, consegui reunir nove discos LP em vinil gravados por Ponce: quatro a solo; três monográficos (sendo que em dois deles grava só uma obra a solo com orquestra); dois em música de câmara, um com voz e outro com flauta (neste último também só com duas pequenas intervenções). Este número pode não ser definitivo, pois não tive acesso a uma lista das gravações que fez, nomeadamente para a editora ARION – ARN (alguns destes discos foram também comercializados nos Estados Unidos da América pela editora Musical Heritage Society – MHS), a sua editora mais recorrente (gravou também um para a editora Electric and Musical Industries – EMI) e, o próprio autor, devido à sua idade, já não se recorda com clareza quantos gravou.

O mesmo se passa com os CD, aquando da minha última visita à sua casa em Paris, foi-me possível constatar que Ponce não sabia exactamente onde se encontravam. No entanto acabaram por surgir alguns exemplares e até uma cópia do que penso serem gravações de vários momentos de concertos ao vivo. São cinco os CD editados e um não editado: três a solo, sendo que se tratam de reedições dos discos LP; um em música de câmara com voz; um temático com uma participação com orquestra. Alguns dos seus CD, tal como acontece com os discos LP, não se encontram facilmente no mercado nacional e internacional.

Nesta pesquisa foi-me possível ainda encontrar na internet uma gravação do *Concierto de Aranjuez*, bem como duas gravações em programas de televisão.

A audição da sua discografia, uma vez que Alberto Ponce já deixou a carreira de concertista há vários anos, é fundamental para podermos identificar e analisar as suas escolhas ao nível interpretativo, estético e sonoro.

Apresento em seguida uma tabela com a lista dos registos discográficos (que consegui reunir até ao momento) efectuados por Alberto Ponce em toda a sua vida, intercalada com uma breve descrição do reportório gravado (a apresentação seguirá a ordem cronológica das

edições). No último ponto do capítulo será realizada uma análise às interpretações de Ponce em algumas obras.

9.1. Tabela de registos discográficos

<i>Alberto Ponce (1969)</i> – ARN 30 A 064		
Alberto Ponce		
	LADO A	Duração
Manuel M. Ponce		
1. <i>Sonatina Meridional</i>		
a) <i>Campo</i>		4'02"
b) <i>Copla</i>		2'02"
c) <i>Fiesta</i>		2'14"
2. <i>Tres canciones populares mejicanas</i>		
a) <i>La Pajarera</i>		0'58"
b) <i>Por ti mi Corazon</i>		2'21"
c) <i>La Valentina</i>		1'32"
3. <i>Thème varie et final</i>		7'41"
LADO B		
Heitor Villa-Lobos		
1. <i>Etude n° 7</i>		3'11"
Joaquin Rodrigo		
2. <i>En Los Trigales</i>		3'30"
Manuel de Falla		
3. <i>Hommage à Debussy</i>		2'53"
Joaquin Turina		
4. <i>Garrotin y Soleares</i>		4'05"
Antonio Ruiz-Pipó		
5. <i>Cancion y Danza n° 2</i>		3'55"
Maurice Ohana		
6. <i>Tiento</i>		4'20"
Total		40'44"

Alberto Ponce (1969)

Naquela que eu pensava ser a sua primeira gravação editada em disco de vinil, uma vez que não tem data, Alberto Ponce opta por gravar um programa, todo ele de cariz popular. Essa minha intuição veio a confirmar-se, pois recentemente encontrei um CD que reproduz na

íntegra o programa aí gravado. Nas informações constantes nesse CD é esclarecido que as gravações foram efectuadas em 1968 e colocadas no mercado em 1969.

Alberto Ponce consagra o lado A do vinil exclusivamente a um compositor: M. Maria Ponce, a quem a sua única ligação é a homonímia.

A *Sonatina Meridional*, dividida em três andamentos, apresenta-nos no primeiro um movimento alegre que nos transporta a Espanha: “(...) une Andalousie romantique de bon aloi parfume (...)” (Vidal *in* Ponce, 1969, p. 2) e, que se opõe à ternura da *Copla*, em andamento intermédio. A *Sonatina* é concluída num ritmo vivo de *Fiesta*, utilizando os *rasgueados*, tão característicos do Flamenco.

As *Tres Canciones Populares Mejicanas* foram harmonizadas por Manuel Ponce para piano, mas a sua extraordinária beleza levou Andrés Segovia a transcrevê-las para guitarra (Vidal, 1969). Estas canções utilizam no plano melódico elementos do Folclore Mexicano de origem Ibérica: “(...) on retrouve cette tristesse qui empreint la plupart des chants populaires des peuples ibériques.” (*ibidem*)

Na última obra do lado A, Manuel Ponce recorre ao velho exercício das variações, popularizado no séc. XVI. Ao tema exposto num movimento doce e lento, sucedem-se seis variações que alternam a ênfase nas dimensões melódica e rítmica. O *Final* está escrito num ritmo vivo e *scherzando*: “(...) comme un bouquet de joie qui conclut cette série de variations.” (*ibidem*)

No lado B, Ponce interpreta pequenas peças de autores diferentes e de duração semelhante entre si (+ ou – 4 mn).

A primeira peça, *Estudo nº7* de Heitor Villa-Lobos, faz parte de um grupo de doze estudos para guitarra. Andrés Segovia caracteriza-o da seguinte forma: “(...) des beautés musicales désintéressées (...)” (*ibidem*, p. 2). No entanto, a sua execução é de enorme dificuldade. Uma primeira parte em rápidas escalas intercaladas com acordes em bloco, contrapõe-se a uma secção central mais lenta, em que uma melodia é acompanhada através de uma harmonia muito característica de Villa-Lobos. Antes do *dacapo*, existe ainda uma secção com rápidos trilos de difícil execução.

En los Trigales, foi composta no mesmo ano do *Concierto de Aranjuez* (1938) e, é uma obra que nos conduz até às províncias de Dom Quixote, terra iluminada pelo sol no Verão e entristecida

pelo rigor do Inverno. Com toda a sua sensibilidade, Joaquín Rodrigo evoca estas estações na obra através de diferentes ambientes sonoros.

A *Homenaje* de Manuel de Falla é acima de tudo um canto fúnebre que o compositor apresenta com um grande equilíbrio: “(...) l’essence de son âme andalouse et l’esprit musical de son maître et ami.” (*ibidem*, p. 3)

A *Homenaje a Tárrega* é uma obra dividida em duas secções, em que na primeira: *Garrotín*, é-nos apresentado um canto de ascendência andaluza. A segunda: *Soleares*, invoca todos os segredos da guitarra flamenca e em que o compositor, Joaquín Turina, de acordo com os comentários que acompanham as gravações “(...) conserve un parfum populaire de bon aloi tout en sauvegardant la technique noble et distinguée de la guitare.” (*ibidem*)

A *Cancion y Danza* é a segunda de quatro peças compostas por Ruiz-Pipó. A melodia da *Cancion* é de uma requintada ternura, que se opõe ao ritmo marcado da *Danza* (*ibidem*, p. 4).

Alberto Ponce termina este disco com *Tiento* de Maurice Ohana, compositor francês nascido em Gibraltar, conhecedor da estética e das práticas musicais da Andaluzia. O profundo conhecimento que Ohana tem da essência do *Tiento*, que advém do *Canto Jondo* do Flamenco está bem caracterizado nesta obra. Ohana recorre ao tradicional tema das *Folias de Espanha* para escrever uma peça de belo efeito, demonstrando completo conhecimento das possibilidades da guitarra (*ibidem*).

L’art de la Flûte, volume II (1969) – ARN 30 A 071

Roger Bourdin, Le Quatuor de Flûtes de Roger Bourdin, Annie Challan,
Alberto Ponce

LADO A

	Duração
Marin Mersenne (arr. Roger Cotte)	
1. <i>Quatuor pour Flûtes</i>	0’55”
Jean-Baptiste Loeillet	
2. <i>Allegro de la Sonate en la mineur</i>	1’56”
Michel Blavet (arr. Roger Cotte)	
3. <i>Rondeau</i>	1’53”
Carl-Philipp-Emmanuel Bach (arr. Roger Bourdin)	
4. <i>Allegro de la Sonate en la mineur</i>	2’14”
Wolfgang Amadeus Mozart (arr. Annie Chalan)	
5. <i>Andante en ut, opus 86 k. 315</i>	4’40”

Frédéric Von Kühlau	
6. <i>Scherzo du Quatuor en ré majeur</i>	2'42"
Hector Berlioz	
7. <i>Trio des Jeunes Ismaélites</i>	5'36"
<hr/>	
LADO B	
Claude Debussy	
1. <i>Syrinx</i>	3'10"
Edgard Varèse	
2. <i>Densité 21.5</i>	4'16"
André Jolivet	
3. <i>Ascèzes</i>	3'41"
Jacques Ibert	
4. <i>Entr'acte</i>	2'53"
Alexandre Tcherepnine	
5. <i>Quatuor</i>	4'15"
a) <i>In the Church</i>	
b) <i>Parents Hope for Children</i>	
c) <i>In the Kitchen</i>	
Roger Bourdin	
6. <i>Sarabande</i>	2'57"
Jaques Casterède	
7. <i>Flûtes Légères Extrait de "Flûtes en Vacances"</i>	2'13"
<hr/>	
Total	38'65"
<hr/>	

L'art de la Flûte, volume II (1969)

Neste vinil, também editado nesse mesmo ano nos Estados Unidos da América, *The Art of the Flute (1969)* – MHS 3072, o flautista Roger Bourdin (1923-1976) convida alguns músicos amigos do meio musical de Paris. “Les pages ici réunies offrent une anthologie quelque peu insolite, mais extrêmement représentative de l’art de la flûte traversière, du XVII à nos jours, soit de la grande période de l’art de cet instrument.” (Cotte *in* Bourdin, 1969, p. 4)

A participação de Ponce surge apenas na faixa nº2 do lado A: **Jean-Baptiste Loeillet** – *Allegro de la Sonate en la mineur* e na faixa nº 4 do lado B: **Jacques Ibert** – *Entr'acte*. A primeira obra representa a arte da flauta do início do séc. XVIII, ainda muito influenciada pela escrita da flauta de bisel. A segunda, hispânica, típica do compositor sempre à procura do exotismo ibérico (*ibidem*, p. 5).

Prestige de La Guitare au XXème Siècle (1972) – ARN 30 S 150

Alberto Ponce

Duração

Frank Martin1. Quatre pièces brèves

- | | |
|---------------------------|-------|
| a) <i>Prélude</i> | 2'17" |
| b) <i>Air</i> | 1'34" |
| c) <i>Plainte</i> | 2'37" |
| d) <i>Comme une gigue</i> | 2'05" |

Stephen Dodgson2. Partita pour guitar

- | | |
|----------------------------|-------|
| a) <i>Allegro com moto</i> | 1'40" |
| b) <i>Molto vivace</i> | 2'05" |
| c) <i>Adagio</i> | 3'13" |
| d) <i>Allegro</i> | 1'43" |

Maurice Ohana3. Si le jour paraît

- | | |
|-----------------|-------|
| a) <i>Planh</i> | 3'10" |
| b) <i>Auibe</i> | 2'50" |

LADO B

Leo Brouwer1. Eloge à la danse

- | | |
|---------------------|-------|
| a) <i>Lento</i> | 3'05" |
| b) <i>Obstinato</i> | 2'35" |

Vicente Emilio Sojo2. Cinq pièces vénézuéliennes

- | | |
|---------------------------|-------|
| a) <i>Cantico</i> | 0'43" |
| b) <i>Aguinaldo</i> | 1'11" |
| c) <i>Cancion</i> | 1'30" |
| d) <i>Aire venezolano</i> | 0'57" |
| e) <i>Galerón</i> | 0'51" |

Joaquín Turina3. Sonata

- | | |
|------------------------|-------|
| a) <i>Allegro</i> | 3'10" |
| b) <i>Andante</i> | 3'08" |
| c) <i>Allegro vivo</i> | 2'50" |

Total 39'54"

Prestige de La Guitare au XXème Siècle (1972)

Este vinil surgiu primeiramente em França com o título: ***Florilège de la Guitare (1972)*** – ARN 31 953, para de seguida e, após sofrer uma alteração no grafismo e no nome, adoptar o que é apresentado neste capítulo. Nesse mesmo ano é também editado nos Estados Unidos da América: ***Masterpieces of 20th Century Guitar Music (1972)*** – MHS 3603.

No segundo disco a solo, Alberto Ponce aborda um programa com uma linguagem mais moderna, de alguma forma mais desafiante, podendo assim demonstrar toda a sua versatilidade num repertório mais abrangente.

As *Quatre Pièces Brèves* foram escritas em 1933 e o seu conjunto constitui uma das primeiras obras modernas escritas para guitarra. Nelas, Frank Martin usa a forma das suites antigas. No *Prelude*, é exposto um tema melódico expressivo, que será objecto de livres comentários musicais ao longo da obra; *Air* é uma invocação das antigas árias para alaúde, personificando um clima calmo e distendido; em *Plainte*, é-nos apresentada uma monódia acompanhada por acordes arpejados e após uma breve alusão ao padrão da *toccata*, conclui usando uma secção introduzida no *Prelúdio*; em *Comme une gigue*, temos um ritmo ternário, que mais uma vez se inspira em motivos do *Prelude* (Ravier in Ponce, 1972). É de referir que esta foi a única obra composta por Martin para guitarra e, à imagem do que Falla fez com a obra *Hommage à Debussy*, transcreveu-a para piano e para orquestra. Em 2007, o guitarrista e alaudista Hans Brüderl transcreveu-a para quatro guitarras⁹³.

Na segunda obra do disco, composta pelo guitarrista Stephen Dodgson, temos um primeiro andamento – *Allegro com moto*, em que nos é apresentado desde o início todo o carácter da obra. Umás vezes agitado, outras burlesco, com vários momentos livres do padrão inicial. Segue-se o *Molto vivace*, com uma estrutura rítmica apertada, que desenvolve um divertido tema. O *Adagio*, é uma calma diversão que antecede o regresso ao movimento agitado do primeiro andamento, com várias *nuances* dinâmicas (*ibidem*).

As duas peças seguintes fazem parte de uma grande obra de Ohana: *Si le jour paraît* (23mn), Ponce realiza a sua primeira gravação em vinil, para mais tarde gravar toda a obra. *Planh* é um

⁹³ Informação disponível em: <https://www.universaledition.com/composers-and-works/hans-bruederl-104/works/quatre-pieces-breves-12986>.

doloroso encantamento quebrado por fortes impulsos; em *Aube*, temos o desdobramento duma admirável sucessão melódica e harmónica (*ibidem*).

Eloge à la danse de Leo Brouwer é uma obra com dois andamentos que se tocam sem interrupção (*attacca*). O *Lento* é uma improvisação sobre elementos rítmicos que definem o carácter da obra dedicado à dança, no *Obstinato* temos um jogo rítmico sincopado gerando momentos de grande tensão (*ibidem*).

As *Cinco Piezas Venezolanas* de Vicente Sojo são inspiradas na canção popular quanto ao seu conteúdo temático. Estas peças geram no programa deste disco uma espécie de “respiração”, um momento de relaxamento (*ibidem*).

A última obra deste disco é a *Sonata* de Joaquín Turina em três andamentos. No primeiro andamento – *Allegro*, após a exposição de ritmos binários e ternários, leva-nos de seguida a um tema de carácter popular; *Andante* é semelhante a um tema com variações; *Allegro vivo* começa com um tema com carácter de dança, levando-nos a encontrar temas do primeiro andamento, concluindo em ritmo ternário (*ibidem*).

<i>s/título (1972)</i> ⁹⁴		
Alberto Ponce e Eladio Pérez-González		
	LADO A	Duração
Manuel de Falla		
1. <i>Sept Chansons Espagnoles</i>		
a) <i>El Paño Moruno</i>		1'12"
b) <i>Seguidilla Murciana</i>		1'05"
c) <i>Asturiana</i>		2'10"
d) <i>Jota</i>		3'00"
e) <i>Nana</i>		1'19"
f) <i>Canción</i>		1'10"
g) <i>Polo</i>		1'15"
Total		10'71"

⁹⁴ Até ao momento não foi possível encontrar este disco no mercado. As faixas apresentadas no quadro foram obtidas através do meu colega de doutoramento – Eduardo Tullio, que me enviou por correio electrónico em formato: Windows Media Audio – WMA.

Sept Chansons Populaires Espagnoles (1972)

As canções gravadas neste CD, sobre textos populares anónimos, foram originalmente escritas para piano e canto e dedicadas à Madame Ida Godbska. O seu arranjo para guitarra foi realizado por Miguel Llobet. A primeira, *El Paño Moruno*, é uma canção onde se encontra o carácter vocal andaluz com os seus ornamentos expressivos; *Seguidilla* está escrita num ritmo rápido de três tempos, como é sua característica; *Asturiana*, num ritmo lento, nostálgico e melancólico; *Jota* usa partes vocais mais lineares e expressivas; *Nana*, uma *Berceuse*, em que a voz em *mormorato*, é sustida por um acompanhamento em sincopas com pedal de baixo; *Canción*, devido aos seus elementos rítmicos, dá-nos a sensação de um efeito muito particular e termina com *Polo*, popular, viva e violenta ária popular andaluza (Place in Ponce e Garcisanz, 1992).

Música Espanhola da Época Renascentista (1984)⁹⁵ – 33CM 03839-40

Alberto Ponce e Jose Luis Ochoa

LADO A	Duração
Alonso Mudarra (1510-1580)	
1. <u>Romanesca</u>	
2. <u>Galbarda</u>	
3. <u>Dis-me onde estão os teus pensamentos</u>	
4. <u>Cavaleiro amável</u>	
5. <u>Se ele chegasse e me visse</u>	
6. <u>Conde Clarós</u>	
7. <u>Triste estava o Rei David</u>	
Diego Pisador (1500-1557)	
1. <u>Villancico</u>	
2. <u>Se fores nadar</u>	
3. <u>Pavana</u>	
4. <u>Ao pé da fonte no jardim rosa</u>	
Anónimo (séc. XVI)	
1. <u>Din-dirin-din</u>	
Enríquez de Valderrábano (1500-1558)	
1. <u>As pавanas</u>	

⁹⁵ Tradução do Russo para Português por Daniel Ioffe.

LADO B

Luis de Narváez (séc. XV – XVI)

1. Andando por Granada estava o Rei da Mauritânia
2. Protejam o Rei
3. Acende-me o coração, acence
4. Contraponto
5. Rei Ramiro senta-se
6. Canção do imperador

Luis Milán (1500 – 1551)

1. Toda a vida eu te amei
2. Pavana n.º 1
3. Pavana n.º 2

Miguel de Fuenllana (1500 – ?)

1. Antequera

Esteban Daza (séc. XVI)

1. Fantasia

Miguel de Fuenllana (1500 – ?)

1. Giragonsa

Total⁹⁶

Este vinil, que teve a sua primeira edição em 1973, foi re-editado três vezes: 1984 (edição que possuo), 1987 e data desconhecida, sofrendo todas elas alterações ao nível do grafismo.

A época renascentista em Espanha foi fértil ao nível de autores nas várias artes. Escritores, dramaturgos, pintores e compositores, orgulhosos da sua pátria, inspiraram-se na sua história para o acto da criação. Neste disco, encontramos os compositores mais representativos dessa época.

Ohana Oeuvres de Guitare par Alberto Ponce (1974) – ARN 38240

Alberto Ponce

LADO A

Duração

Maurice Ohana

1. “Si le Jour Parait...”
a) *Temple*

4'33"

⁹⁶ Neste disco não é discriminada a duração de cada faixa bem como a sua total duração.

b) <i>Enneg</i>	3'45"
c) <i>20 Avril (Planh)</i>	3'10"
d) <i>Maya-Marsya</i>	3'37"
e) <i>La chevelure de Bérénice</i>	3'47"
f) <i>Jeu des quatre vents</i>	2'25"
g) <i>Aube</i>	2'48"

Alberto Ponce e Orquestra Filarmonica del Prado; Direction: Daniel Chabrun

LADO B

Maurice Ohana

1. *Trois Graphiques*

a) <i>Graphique de la Farruca</i>	8'10"
b) <i>Improvisation sur un graphique de la Sigüiriya</i>	6'40"
c) <i>Graphique de la Buleria et Tiento</i>	5'30"

Total 42'25"

Ohana Oeuvres de Guitare par Alberto Ponce (1974)

Este vinil, à imagem do que sucedeu com o vinil: *Prestige de La Guitare au XXème Siècle (1972)*, sofreu uma alteração de grafismo e nome no ano de lançamento: *Ohana Oeuvres de Guitare (1974)* – Arn 31 935.

Neste disco, Ponce grava exclusivamente um só compositor: Maurice Ohana⁹⁷.

O lado A do disco é inteiramente dedicado à obra *Si le jour paraît* (sete peças), obra da qual Ponce já tinha gravado duas peças.

Mystère, colère, mélancolie et nature se côtoient dans la suite dont les sept pièces témoignent de diverses inspirations. *Temple* désigne la prise de voix dans le flamenco, moment où la guitare prélude au chant, met en condition le chanteur; *Enneg* était au Moyen-Age un chant de revendication pour signifier que l'on est contre; *Maya Marsya* est un hymne au renouveau de la nature au mois de mai; *Planh* est la plainte des troubadours; *Chevelure de Bérénice* est une constellation de l'hémisphère sud, mélancolique selon le compositeur; *Jeu des quatre vents* est aussi une invocation au vent; enfin *Aube* reprend le titre d'un genre de pièce propre aux troubadours. (Les Cahiers de La Guitare, 1987, p. 38-39)

O lado B é iniciado com *Trois Graphiques*, que teve como primeira intenção ser um concerto para guitarra (1950), mas só após algumas alterações efectuadas pelo compositor é que foi editado (1957), com o nome que se conhece hoje. Ohana emprega elementos da música

⁹⁷ Segundo a minha pesquisa, Alberto Ponce realizou a 1ª gravação destas obras. A obra *Trois Graphiques* só seria gravada pelo seu dedicatário – Narciso Yepes, no ano seguinte (1975).

tradicional andaluza para criar uma obra de grande intensidade dramática: 1º and. – *Farruca*; 2º and. – *Siguirya*; e 3º and. – *Buleria* (*ibidem*).

<i>Antonio Vivaldi (1975)</i> – ARN 32 289	
Jean-Jacques Kantorow – violon; Etienne Péclard – violoncello; Clélia Mertens – harpe et Orchestre de Chambre Bernard Thomas	
LADO A	Duração
1. <i>Concerto en si bémol pour violon et cello</i>	
a) <i>Allegro</i>	4'15"
b) <i>Andante</i>	2'08"
c) <i>Allegro</i>	3'05"
2. <i>Concerto en ré majeur pour harpe</i>	
a) <i>Allegro</i>	5'02"
b) <i>Largo</i>	2'05"
c) <i>Allegro</i>	4'45"
Alberto Ponce – guiatre; Jean-Jacques Kantorow – violon; Brigitte Haudebourg – clavecin et Orchestre de Chambre Bernard Thomas	
LADO B	
1. <i>Concerto en la majeur pour guitare</i>	
a) <i>Allegro nom molto</i>	3'33"
b) <i>Larghetto</i>	4'45"
c) <i>Allegro</i>	2'07"
2. <i>Concerto en re mineur pour clavecin</i>	
a) <i>Allegro nom molto</i>	3'30"
b) <i>Larghetto</i>	2'43"
c) <i>Allegro</i>	2'05"
Total	36'08"

Antonio Vivaldi (1975)

Neste vinil, também editado nos Estados Unidos da América: ***Four Concertos for Miscellaneous Instruments (s/d)*** – MHS 3707, Ponce toca uma transcrição realizada por Emilio Pujol do *Trio Sonata em dó M RV82* para violino, alaúde e contínuo.

<i>Sourire de la Guitare (1976)</i> – ARN 36341		
Alberto Ponce		
	LADO A	Duração
Miguel Llobet		
1. <i>Scherzo-valse</i>		3'15"
2. <i>La Filla del Marçant</i>		2'32"
Emilio Pujol		
3. <i>Cubana</i>		2'25"
4. <i>Tonadilla</i>		1'15"
5. <i>Tango</i>		3'00"
6. <i>Villanesca</i>		2'37"
7. <i>Scottish Madrileño</i>		1'27"
Manuel de Falla		
8. <i>Canción del fuego fatuo</i>		1'20"
LADO B		
Antonio Ruiz-Pipó		
1. <i>Canción y danza nº1</i>		3'25"
Eduardo Sainz de la Maza		
2. <i>Habanera (dédié à son frère Regino Sanz de la Maza)</i>		2'35"
Leo Brouwer		
3. <i>Danza Característica</i>		1'50"
Heitor Villa-Lobos		
4. <i>Choro nº 1</i>		3'50"
Ignacio Cervantes		
5. <i>Adios</i>		0'55"
6. <i>La Celosa</i>		1'10"
Abel Carlevaro		
7. <i>Dos Prelúdios Americanos</i>		
a) <i>Campo</i>		3'05"
b) <i>Tambores</i>		3'00"
Total		35'01"

Sourire de la Guitare (1976)

No seu quarto disco, Alberto Ponce grava novamente temas que remetem à origem popular da guitarra: “Le charme de son sourire est fait du particularisme de chacune des provinces ibériques, des traits vivaces de l’exotisme cultivé par les musiciens d’Amérique du Sud.” (Fauquet *in* Ponce, 1976, p. 1)

Miguel Llobet, além da sua importância como difusor da guitarra, foi um grande compositor e arranjador, sendo de destacar as suas harmonizações das melodias populares catalãs. Nestas duas peças, em que está bem presente o carácter ibérico, podemos observar na sua composição uma linguagem de tradição ocidental (*ibidem*).

Seguidamente Ponce grava cinco peças do seu Mestre Emilio Pujol.

La *Cubana* avoue d'elle-même, en parfaite concordance avec le titre de ce disque, son origine. La tournoyante *Tonadilla* nous ramène au coeur de l'Espagne du XVIIIème siècle. (...) Suit un *Tango* qui n'a (heureusement!) que peu d'affinités avec la danse importée en Europe (...). Le Tango de Pujol est, par son rythme ondoyant, plus proche de la habanera. (...) la *Villanesca* rassemble quelques rythmes caractéristiques authentiquement populaires alors que le *Scottish madrileño* est une des métamorphoses espagnoles de la mondaine écossaise délicieusement sophistiquée par sa durable carrière dans les salons européens de l'époque romantique. (Fauquet *in* Ponce, 1976, p. 1 e 2)

A terminar o lado A, Ponce grava o seu único arranjo neste disco e em toda a sua discografia: *Canción del fuego fatuo* de Manuel de Falla.

O lado B é iniciado por uma composição do seu amigo Ruiz-Pipó: *Canción y Danza nº1*. É, à imagem da *Canción y Danza nº2* gravada no seu primeiro disco, uma melodia simples que se contrapõe ao vigor rítmico empregue na dança.

Ponce presta novamente homenagem a um grande guitarrista e compositor: Sainz de la Maza, gravando a sua *Habanera*: “(...) au rythme langoureux de laquelle la guitare chante avec une poétique sensualité.” (*ibidem*, p.2)

Um outro compositor repetente na sua discografia é Leo Brouwer, que com a sua vigorosa *Dança Característica*, expressa toda a evolução na aplicação de novos recursos na guitarra (*ibidem*).

Villa-Lobos, o compositor que se segue, já foi também gravado anteriormente, no entanto, neste disco Ponce opta por gravar um *Chôro*, que é um dos estilos mais populares da música no Brasil.

Seguidamente, surge o menos conhecido dos compositores gravados neste disco: Ignacio Cervantes. Pianista e compositor nascido em Habana – Cuba e de formação europeia, uma vez que viveu em Paris, Cervantes transcreveu estas duas peças, originalmente escritas para piano, estando, de alguma forma, ligadas à música popular Cubana. (*ibidem*)

Para finalizar, Ponce grava uma obra de outro grande guitarrista e compositor do séc. XX – Abel Carlevaro. Estes dois *Prelúdios Americanos* (de cinco no total) fazem parte desta antologia:

“Petits coquelicots, certes mais qui nous affirment qu’il faut savoir goûter de temps en temps, sans complexe esthétique la puré gratuité du charme et du plaisir.” (*ibidem*)

<i>Charles Chaynes (1979)</i> – EMI C 069-16364		
Alberto Ponce e Orchestre de Chambre de Toulouse; Direction: Georges Armand.		
	LADO A	Duração
<i>Visions Concertantes pour guitare et douze cordes</i>		18’05”
Armand Mady Mesplé – soprano; Le Trio a Cordes Français: Gérard Jarry – violon; Serge Collot – alto; Michel Tournus – violoncelle.		
	LADO B	
<i>Quatre Poèmes de Sappho</i>		6’13”
	Total	24’18”

Charles Chaynes (1979)

*Visions Concertantes*⁹⁸ de Charles Chaynes é uma composição para guitarra solo e doze instrumentos de corda.

Lignes, formes, couleurs, architecture d’un paysage, transcendées, remodelées. Désir d’exprimer, de partager une emotion ressentie. Lumières, couleurs, rythmes visuels des masses et volumes deviennent élans, mouvements, elements divers de l’oeuvre musicale. Sa forme definitive n’est plus que la consequence du travail technique. La technique profondément assimilée n’étant que l’outil nécessaire. (Samuel *in* Chaynes, 1979)

<i>Charmes de la Guitare (1984)</i> – ARN 38762		
Alberto Ponce		
	LADO A	Duração
Roland Dyens		
1. <i>Saudade n.º. 3</i>		5’48”
Enrique Granados		
2. <i>La Maja de Goya</i>		3’52”
Emilio Pujol		

⁹⁸ Segundo a minha pesquisa, esta foi a primeira gravação e única até ao momento.

3. <i>Barcarolle</i>	2'10"
4. <i>Impromptu</i>	1'46"
5. <i>Sevilla</i>	3'51"
6. <i>Veneciana</i>	2'33"
<hr/> LADO B <hr/>	
Jacques Castérède	
1. <i>Invention pour Guitare n° 2 (Hommage aux Pink Floyd)</i>	4'45"
Antonio Ruiz-Pipó	
2. <i>Estancias 1 et 2</i>	3'49"
Hector Ayala	
3. <i>Serie Americana</i>	
a) <i>Preludio</i>	1'44"
b) <i>Choro (Brasil)</i>	2'11"
c) <i>Takinaki (Bolivia)</i>	1'53"
d) <i>Guarania (Paraguay)</i>	3'28"
e) <i>Tonada (Chile)</i>	1'36"
f) <i>Vals (Peru)</i>	1'15"
g) <i>Gato y Malambo (Argentina)</i>	1'44"
<hr/>	
Total 38'65"	
<hr/>	

Charmes de la Guitare (1984)

Neste seu último disco a solo, Ponce grava quase na sua totalidade composições de inspiração popular. A exceção é a obra de Jacques Castérède.

A primeira obra é do seu aluno Roland Dyens⁹⁹, provavelmente aquele que goza de maior popularidade no universo guitarrístico. Dyens compôs *Trois Saudades* e dedicou a primeira ao seu Mestre, mas apesar disso, Ponce (como referido na introdução ao trabalho) nutre uma maior admiração pela terceira, facto que o levou a gravá-la neste seu disco. Obra tripartida, inicia-se por uma espécie de improvisação: *Rituel*, em que o autor faz uso de vários recursos técnicos da guitarra; a *Dança* contém uma melodia doce e elegante, que antecede um episódio percutido, sobre um baixo em *ostinato*; no último andamento, Dyens faz um jogo rítmico sincopado entre baixo e melodia, que nos leva ao *Final*, onde surge novamente o tema da Dança (Place in Ponce, 1984).

⁹⁹ Segundo a minha pesquisa, Alberto Ponce realizou a 1ª gravação desta obra. Roland Dyens só mais tarde a gravou no CD – *Les Preludes/ Villa-Lobos e Trois Saudades-Capricornes/ Dyens* (1990).

A segunda obra deste disco – *La Maja de Goya*¹⁰⁰, é a primeira de um ciclo para piano e soprano inspirada nos quadros de Goya. Dividida em duas secções: sol menor e sol maior, foi transcrita para guitarra por Miguel Llobet.

Finaliza o lado A, mais uma vez dedicando especial atenção ao seu Mestre Emilio Pujol.

The theme of his *Barcarolle*, simple and lyrical, sometimes quickening into variations, resolves into its characteristic 6/8 swaying. Dedicated to his mother, the *Impromptu*, highly classical in its conception, is built on an idea from which the entire piece is derived. *Sevilla*, (...) is an “Evocation”; a gipsy’s lament as he sings of his love (...). *Veneciana* is in marked contrast with its sarabande rhythm. (Place in Ponce, 1984).

O lado B inicia-se com uma obra que foi escrita para o concurso de fim de ano do Conservatório Nacional de Paris. Foi em 1973 que Castérède escreveu *Hommage aux Pink Floyd* e dedicou a Alexandre Lagoya, professor do conservatório nessa época. A peça articula-se à volta de duas ideias, uma melódica que será recuperada no fim e outra rítmica que progride num desenho de notas repetidas (*ibidem*).

Ruiz-Pipó, outro dos seus autores preferidos, escreveu estas duas *Estancias* e dedicou-as a Karl Scheit e a Alberto Ponce respectivamente. A primeira é uma curta peça de atmosfera calma e tranquila, já a segunda reveste-se de um jogo de notas em *staccatto* sustidas por acordes pesados e curtos (*ibidem*).

Por fim, Hector Ayala propõe-nos na sua *Série Americana*, um périplo por vários países da América do Sul (Brasil, Bolívia, Paraguai, Chile e Argentina) e compõe seis peças em que recorre à utilização do folclore representativo de cada um deles.

***Charmes de la Guitare (1991)* – ARN 68185**

Alberto Ponce

	Duração
Roland Dyens	
1. <u><i>Saudade n.º. 3</i></u>	5'48"
Enrique Granados	
2. <u><i>La Maja de Goya</i></u>	3'52"
Emilio Pujol	
3. <u><i>Barcarolle</i></u>	2'10"

¹⁰⁰ Alberto Ponce referia-se à interpretação de Andrés Segovia na sua gravação para a Deutsche Grammophon (1958), como sendo a que mais admirava.

4. <i>Impromptu</i>	1'46"
5. <i>Sevilla</i>	3'51"
6. <i>Veneciana</i>	2'33"
7. <i>Cubana</i>	2'25"
8. <i>Tonadilla</i>	1'15"
9. <i>Tango</i>	3'00"
10. <i>Villanesca</i>	2'37"
11. <i>Scottish Madrileño</i>	1'27"
Jacques Castérède	
12. <i>Invention pour Guitare n° 2 (Hommage aux Pink Floyd)</i>	4'45"
Antonio Ruiz-Pipó	
13. <i>Estancias 1 et 2</i>	3'49"
Hector Ayala	
14. <i>Serie Americana</i>	
a) <i>Preludio</i>	1'44"
b) <i>Choro (Brasil)</i>	2'11"
c) <i>Takiraki (Bolivia)</i>	1'53"
d) <i>Guarania (Paraguay)</i>	3'28"
e) <i>Tonada (Chile)</i>	1'36"
f) <i>Vals (Peru)</i>	1'15"
g) <i>Gato y Malambo (Argentina)</i>	1'44"
<hr/>	
Total	48'69"
<hr/>	

Charmes de la Guitare (1991)

Este seu primeiro CD, é uma reedição do seu último disco com o mesmo nome, apenas com um pequeno acrescento em relação às peças gravadas de Emilio Pujol. No disco eram quatro e neste CD Ponce junta as cinco peças gravadas no *Sourire de la Guitare* (1976).

Chansons Espagnoles (1992) – ARN 68197

Alberto Ponce e Isabel Garcisanz, soprano

	Duração
Joaquin Rodrigo	
1. <i>En los Trigales</i>	3'32"
2. <i>Trois Chansons Espagnoles</i>	
a) <i>En Jerez de la Frontera</i>	1'19"
b) <i>Adela</i>	2'01"
c) <i>De Ronda</i>	0'47"
3. <i>Chants de Noel</i>	

a) <i>Pastorcito Santo</i>	2'45"
b) <i>Copillitas de Belén</i>	1'19"
Manuel de Falla	
4. <i>Hommage à Debussy</i>	2'55"
5. <i>Sept Chansons Espagnoles</i>	
a) <i>El Paño Moruno</i>	1'16"
b) <i>Seguidilla Murciana</i>	1'19"
c) <i>Asturiana</i>	2'19"
d) <i>Jota</i>	3'10"
e) <i>Nana</i>	1'19"
f) <i>Canción</i>	1'10"
g) <i>Polo</i>	1'23"
6. <i>Canción del Fuego Fatuo</i>	1'21"
Federico Garcia Lorca	
7. <i>Anda, Jaleo</i>	1'50"
8. <i>Los Cuatro Muleros</i>	1'39"
9. <i>Las Tres Hojas</i>	1'49"
10. <i>Las Morillas de Jaén</i>	2'53"
11. <i>Sevillanas del siglo XVIII</i>	2'52"
12. <i>El Café de Chinitas</i>	2'14"
13. <i>Nana de Sevilla</i>	4'17"
14. <i>Zorongo</i>	2'45"
15. <i>Los Reyes de la Baraja</i>	1'10"
<hr/>	
Total 44'84"	
<hr/>	

Chansons espagnoles (1992)

No único CD que Alberto Ponce dedica à música de câmara (guitarra e canto), reúne-se com a sua amiga espanhola Isabel Garcisanz (1934-)¹⁰¹, para gravar exclusivamente autores do Nacionalismo musical Espanhol: Joaquín Rodrigo, Manuel de Falla e Federico García Lorca.

A primeira peça é: *En los Trigales*, retirada do primeiro vinil que gravou para, de seguida, do mesmo autor, Rodrigo, gravar três canções Espanholas. *En Jerez de la Frontera*, em ritmo de Bolero vivo e jocoso, típico do Folclore Andaluz; *Adela*, de carácter simples criando

¹⁰¹ Isabel Garcisanz (1934-), nascida também em Madrid, foi colega de Ponce na ENMP (professora de canto), funções que ainda exerce, informação obtida em: <http://www.ecolenormalecortot.com/es/enseignants/isabel-garcisanz/>.

atmosferas de nostalgia; *de Ronda*, regressa ao ritmo vivo e ardente (Place in Ponce e Garcisanz, 1992). As duas seguintes são canções de Natal, em que a primeira é um *Villancico*, composto sobre um texto de Lope de Vega, onde se sente uma serena tranquilidade. A segunda é dedicada a Gloria Franco Alonso: “Danse et chant sont mêlés dans cet «allegro com spirito» où Rodrigo ne recule ni devant les audaces ni devant les imprévus.” (*ibidem*, p. 4)

A preceder as *Siete canciones populares españolas* de Falla, Ponce apresenta a *Hommage a Debussy*, também retirada do seu primeiro disco.

Segue-se novamente uma peça a solo: *Canción del fuego fátuo*, retirada do disco *Sourire de la Guitare* (1976).

De Federico Garcia Lorca gravou nove canções. A primeira vem do termo Andaluz: *jalear*, “(...) qui rappelle le moment où l’assistance scande avec les mains les passages très rythmés des chansons et des danses.” (*ibidem*, p. 8) Nas duas seguintes canções: *Los cuatro Muleros* e *Las Tres Hojas*, encontramos a harmonia simples e luminosa, tradicional em Lorca; *Las Morillas de Jaén* é uma canção popular do séc. XV, onde após uma breve introdução na guitarra, a voz entra num estilo de recitativo; *Sevillanas del siglo XVIII* é uma dança folclórica; *El Café de Chinitas* é uma canção imbuída de ornamentos expressivos típicos da Andaluzia; *Nana de Sevilla* representa uma tristeza e emoção discreta; *Zorongo*, é uma dança nervosa da Andaluzia; *Los Reyes de la Baraja*, termina o ciclo de canções com um arrojado espírito, onde a dança está omnipresente (*ibidem*).

La Guitare au XXe Siècle (1993) – ARN 68212

Alberto Ponce

Duração

Manuel Maria Ponce

1. *Sonatina Meridional*

- | | |
|------------------|-------|
| a) <i>Campo</i> | 4'02" |
| b) <i>Copla</i> | 2'02" |
| c) <i>Fiesta</i> | 2'14" |

2. *Tres canciones populares mejicanas*

- | | |
|-----------------------------|-------|
| a) <i>La Pajarera</i> | |
| b) <i>Por ti mi Corazon</i> | 0'58" |
| c) <i>La Valentina</i> | 2'21" |

3. *Thème varie et finale*

1'32"
7'41"

Vicente Emilio Sojo4. Cinq pièces vénézuéliennes

a) <i>Cantico</i>	0'43"
b) <i>Aguinaldo</i>	1'11"
c) <i>Cancion</i>	1'30"
d) <i>Aire venezolano</i>	0'57"
e) <i>Galerón</i>	0'51"

Heitor Villa-Lobos5. Choro n° 1

3'50"

6. Étude n° 7

3'17"

Miguel Llobet7. La Filla del Marxant

2'32"

8. Scherzo-valse

3'15"

Joaquin Turina9. Homenaje a Tárrega

4'05"

10. Sonata

a) <i>Allegro</i>	3'10"
b) <i>Andante</i>	3'08"
c) <i>Allegro vivo</i>	2'50"

Antonio Ruiz-Pipó11. Cancion y Danza n° 1

3'25"

12. Cancion y Danza n° 2

3'55"

Frank Martin13. Quatre pièces brèves

a) <i>Prélude</i>	2'17"
b) <i>Air</i>	1'34"
c) <i>Plainte</i>	2'37"
d) <i>Comme une gigue</i>	2'05"

Stephen Dodgson14. Partita pour guitar

a) <i>Allegro com moto</i>	1'40"
b) <i>Molto vivace</i>	2'05"
c) <i>Adagio</i>	3'13"
d) <i>Allegro</i>	1'43"

Total 71'23"

***La Guitare au XXe Siècle (1993)* – ARN 60678**

Este CD é uma compilação de obras gravadas nos seus três primeiros vinil a solo: *Alberto Ponce* (1969), *Prestige de La Guitare au XXème Siècle* (1972) e *Sourire de la Guitare* (1976). Um título apelativo que permite abordar vários autores do séc. XX.

***30 Anos Memórias do Festival do Estoril (2005)* – SME\AIMCE**

Grupo de Percussionistas da RTVE

	Duração
Carmelo Bernaola	
<i>Traza</i>	14'01"
OrchestrUtópica, direcção: Cesário Costa	
Jean Philip Bec	
<i>I will stay wonderland the country of hapiness</i>	18'21"
Grupo de Câmara do Festival, direcção: Álvaro Salazar	
Gonzalo Olavide	
<i>Élan</i>	16'39"
Grupo de Percussionistas da RTVE	
John Cage	
<i>Amores</i>	10'32"
Grupo de Percussionistas da RTVE	
Francisco Guerrero	
<i>Acte préalable</i>	9'09"
Alberto Ponce e Grupo de Câmara do Festival, direcção: Álvaro Salazar	
Felix Ibarrondo	
<i>Amairuk para guitarra e cordas</i>	10'09"
Total	79'08"

30 Anos Memórias do Festival do Estoril (2005)

Nesta edição de cinco CD, foram seleccionados alguns momentos de concertos que tiveram lugar entre o ano de 1977 e 2004. A obra que Ponce tocou foi gravada em 15/08/1981 na Igreja dos Salesianos e integra o quinto CD dedicado às estreias realizadas no festival. Sobre as escolhas Piñero Nagy descreve:

Ilustrar a memória da vida de um festival num universo de cerca de novecentos registos sonoros é um exercício complexo indissociável de opções por vezes dolorosas. A procura da perfeição, esse ideal intangível, levanta inevitáveis juízos de valor que, desde há muito, se resume em nos questionarmos sobre a relação entre perfeição e arte. (Nagy *in* Festival do Estoril, 2005, p. 2)

A obra *Amairuk*¹⁰² gravada por Ponce em 1981, é uma peça em que o compositor Felix Ibarrondo:

(...) incarne profondément les qualités de son peuple: ardeur concentrée, véhémence de l'expression pouvant aller jusqu'à la violence (...). La rigueur et la solidité de l'écriture, image de marque de tous les disciples de Max Deutsch, sont chez lui au service d'un message expressif dont la générosité enflammée ne recule pas, au besoin, devant les accents les plus âpres.¹⁰³ (Halbreich, s/d)

L'Art de la Guitare (2006) – Arn 60678

Este CD é uma reedição do seu primeiro vinil, mas neste caso na íntegra. Foi apenas mudado o título, que no vinil é o nome do guitarrista Alberto Ponce. Sobre essa reedição foi dito: “On ne peut que remercier Arion pour cette réédition qui permet redécouvrir un Grand Maître. Une très belle technique alliée à une musicalité d'un magnifique lyrisme et d'une chaleur d'attaque de main droite rare.” (Duroselle, 2006)¹⁰⁴

<i>s/ nome e s/ data</i>	
Alberto Ponce	
	Duração
A. Ruiz-Pipó	
1. <i>Tres en Raya</i>	
a) <i>Energico</i>	5'05"
b) <i>Cantabile</i>	4'27"
c) <i>Ritmico</i>	4'17"
A. Vivaldi	
2. <i>2ª and. Concerto Ré M</i>	4'47"
F. Sor	
3. <i>Fantasia Op. 7</i>	8'23"
A. Ruiz-Pipó	
4. <i>Cantos a la Noche</i>	6'47"
Total	32'66"

¹⁰² Segundo a minha pesquisa, esta foi a primeira gravação e única até ao momento.

¹⁰³ Informação obtida em:

http://www.felixibarrondo.fr/sites/default/files/images/upload/Biographie_Felix_Ibarrondo.pdf.

¹⁰⁴ Citação obtida em: <http://www.resmusica.com/2006/04/22/l-art-de-alberto-ponce/>.

s/ nome e s/ data

As gravações efectuadas neste CD, sem data e sem edição, são de vários concertos ao vivo. Ponce toca o concerto para guitarra e orquestra *Tres en Raya*¹⁰⁵ de Ruiz-Pipó e, na 2ª faixa, interpreta o 2º andamento do *Concerto em ReM* de Vivaldi. Na 3ª faixa surge a única gravação de uma obra do período clássico – *Fantasia op. 7* de F. Sor. A última faixa é um duo com a mezzo Amelia Salvatti, em que é interpretado *Cantos a la Noche* de Ruiz-Pipó.

Concierto de Aranjuez (1972)¹⁰⁶

Alberto Ponce

Duração

Joaquin Rodrigo

1. Concierto de Aranjuez

25'04"

- *Allegro com spirito*

- *Adagio*

- *Allegro gentile*

Total 25'04"

Concierto de Aranjuez (1972)

Este concerto, escrito em 1939 e dedicado a Regino Sainz de la Maza, é o mais famoso e mais tocado por guitarristas em todo o mundo. Joaquin Rodrigo descreve: “Dans cette oeuvre, j’ai voulu rappeler le bruissement soudain de la brise agitant les sommets des arbres dans les parcs.” (Rodrigo *in* Yepes, 2003, p. 25)

Gravações televisivas

A primeira gravação foi em 23/10/1963, no programa – *Age tendre et tête de bois*. Alberto Ponce foi apresentado como o vencedor do concurso ORTF e tocou o *Prelúdio* da primeira suite para violoncelo de J. S. Bach.

¹⁰⁵ Segundo a minha pesquisa, esta foi a primeira gravação e única até ao momento.

¹⁰⁶ Gravação disponível em: <http://www.ina.fr/audio/PHD86015825/concert-de-l-orchestre-de-chambre-de-l-ortf.fr.html>.

A segunda foi em 12/10/1975, no programa – *Le petit dimanche illustré*. Alberto Ponce interpreta duas das *Cinq pièces vénézuéliennes* de Vicente Sojo – *Cantico* e *Galeron*.

9.2. Reflexão crítica

Alberto Ponce gravou por um período de 23 anos, começou a gravar em 1969, com trinta e quatro anos de idade e terminou aos cinquenta e sete anos - 1992.

Na sua discografia, Ponce abarca uma série de compositores que foram seus colegas no meio musical em Paris, nomeadamente na ENMP e no CNSM. São eles os franceses Maurice Ohana (1890-1974), Charles Chaynes (1925-2016) e Jacques Castérède (1926-2014) e, os espanhóis Antonio Ruiz-Pipó (1934-1997) e Felix Ibarondo (1943-). Gravou também obras do seu Mestre Emilio Pujol (1886-1980) e do seu aluno Roland Dyens (1955-).

Inclui um número significativo de compositores não guitarristas tais como: os espanhóis Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla¹⁰⁷ (1876-1946), Joaquín Turina (1882-1949), Federico García Lorca (1898-1936), Joaquín Rodrigo (1901-1999), o inglês Stephen Dodgson (1924-2013) e o suíço Frank Martin (1890-1974). Da América do Sul apresenta Ignacio Cervantes (1847-1905), Manuel María Ponce (1882-1948), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Vicente Emilio Sojo (1887-1974).

Grava ainda compositores guitarristas tais como os espanhóis Miguel Llobet (1875-1938), Eduardo Sainz de la Maza (1903-1982), o seu já referido Mestre Emilio Pujol e os sul-americanos Hector Ayala (1914-1990), Abel Carlevaro (1916-2001) e Leo Brouwer (1939-).

São de salientar nos seus discos obras do repertório guitarrístico de grande dimensão ao nível da sua dificuldade técnica e de duração, como a *Sonatina Meridional* e *Thème varié et Finale* – M. Ponce, *Sonata* – J. Turina, *Quatre pièces brèves* – F. Martin, *Partita* – S. Dodgson e *Si le jour paraît...* – M. Ohana, sendo que dos restantes compositores gravou essencialmente obras de curta duração.

¹⁰⁷ A obra – *Canción del fuego fátuo*, na transcrição de Alberto Ponce, é a única obra da sua discografia não escrita originalmente para guitarra.

Com orquestra registou: *Trois Graphiques* – M. Ohana, *Amairuk* – F. Ibarrondo, *Visions Concertantes* – C. Chaynes, *Concierto de Aranjuez* – J. Rodrigo, *Concerto em ré M (2º and.)* – A. Vivaldi e *Tres en Raya* – A. Ruiz-Pipó¹⁰⁸.

Ao nível de música de câmara gravou com voz os compositores espanhóis M. de Falla, J. Rodrigo e F. G. Lorca e conta ainda com um disco dedicado a compositores do renascimento. No disco com flauta tem apenas duas curtas intervenções.

Relativamente à duração dos discos vinil, é possível observar que todos os que foram gravados a solo apresentam sensivelmente a mesma duração (+ ou – 40 mn), o mesmo se passa com o vinil dedicado a Ohana. Nos restantes, com orquestra, Ponce grava unicamente uma obra, não sendo por isso sua a responsabilidade da duração do disco, bem como noutra em que grava somente duas pequenas peças com flauta. Nos dois CD reeditados, verifica-se que a sua duração aumenta, mas porque são compilações dos discos em vinil. O CD dedicado à música de câmara tem também uma duração próxima dos discos a solo.

Da observação das obras gravadas por Alberto Ponce, podemos concluir que ele gravou fundamentalmente a sua música de eleição – a música que mais tocou ao vivo e transmitiu – e também a música daqueles que foram e são os seus amigos compositores.

Se excluirmos a *Canción del fuego fátuo* de Manuel de Falla, Ponce optou por gravar obras escritas originalmente para guitarra e também nos é dado a perceber que o guitarrista tem um especial carinho por compositores folcloristas. Constata-se igualmente que a quase totalidade das obras gravadas são de compositores espanhóis e sul-americanos.

Ponce não gravou música antiga, nem dos períodos barroco e clássico (pelo menos, se gravou, não editou). Ainda que tenha feito duas transcrições de obras de Bach: *Chaconne e Prelúdio BWV1006*^a, que são há décadas peças impostas na ENMP, não teve interesse em gravar música dessa época. Talvez a razão pela qual Ponce ainda não editou essas partituras, - afirmava nas aulas que uma transcrição pode estar sempre sujeita a alterações - seja a mesma para as não ter gravado.

A discografia de Ponce constitui um documento essencial para o conhecimento da música para guitarra do séc. XX, pois o repertório gravado inclui composições das mais reputadas para guitarra. São interpretações de referência e corajosas para a época, uma vez que continua

¹⁰⁸ Estas três últimas gravações não foram editadas.

a ser pouco frequente os intérpretes apostarem em compositores contemporâneos. Esta é uma discografia que reflecte a sua personalidade inquieta na procura da música nova e que transporta para o disco as suas raízes e os seus frutos (Carvalhinho, 2013; Rodrigues, 2015).

Marcotulli destaca que as escolhas de Ponce foram de grande coragem, nomeadamente as obras de Ohana, Dodgson, Martin e Ruiz-Pipó, pois não tinham como objectivo vender milhões de cópias, mas sim enfatizar a importância desse repertório no universo guitarrístico. Refere ainda que, obras como as de Ayala ou Dyens, foram gravadas por conselho da sua editora, no sentido de garantir um número mínimo de vendas, pois estas obras poderiam chegar a um público mais abrangente. Apesar de hoje os guitarristas mostrarem uma tendência para gravar monografias ou repertório novo, na época em que Ponce fez as suas gravações, um disco era equiparável a um concerto (Marcotulli, 2012).

Na opinião de Jorge Castro Ribeiro:

(...) um disco era como muitos concertos, com vantagens e desvantagens. A principal vantagem era a possibilidade de acesso à música e ao artista, a principal desvantagem era o público construir uma ideia das obras a partir da interpretação que conhecia da gravação, não aceitando, eventualmente, novas interpretações. (Ribeiro, 2017)

Dyens destaca o vinil *Sourire de la Guitare* como o seu preferido, “Quel joli titre!” (Dyens, 2012). Refere que a discografia de Ponce o influenciou mais ao nível interpretativo, pois ao nível do programa, Dyens desde muito novo fazia as suas próprias composições e os seus arranjos, nomeadamente de música brasileira (Dyens, 2012).

Scharrón destaca Ohana como obra preferida nas gravações de Ponce.

Yo considero el disco de la música de Ohana como una de las obras maestras en interpretación del siglo XX. Me parece increíble que esta obra no esté disponible en versión digital. Solo esa grabación pondría a Ponce al nivel de los grandes artistas de la guitarra como Segovia, Bream y Yepes entre otros. En el disco *Charmes de la Guitare* es donde veo su idea del sonido mejor realizada aunque con un repertorio ecléctico en estilos muy distintos al de Ohana. (Scharrón, 2016)

9.3. As interpretações de Alberto Ponce

De seguida será realizada uma análise das interpretações de Ponce em quatro obras. A *Sonata – Turina* (1932), uma obra de referência do repertório guitarrístico e de dificuldade técnica elevada; *Saudade No. 3* – Dyens (1980), uma obra do seu aluno; *Homenaje* – Falla (1920), a

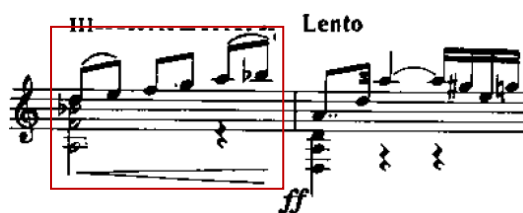
primeira obra escrita para guitarra por um não guitarrista; *Tiento* – Ohana (1968), uma obra de um compositor que lhe é muito querido e com quem teve o privilégio de trabalhar. A tudo isto acresce a paixão que Ponce nutria por estas obras como observado no seu capítulo biográfico.

9.3.1. *Sonata* – Joaquín Turina

I-Allegro

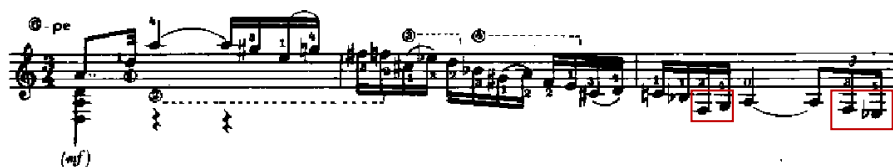
Relativamente à organização do tempo verifica-se que Ponce respeita as indicações de carácter/estilo presentes na partitura.

Em todo o 1º andamento é possível observar uma certa tendência para o uso da agógica com predominância nos *ritardando* em finais de frase em *diminuendo*, mesmo quando não escritos na partitura.



Ex. 9.1 – J. Turina – *Sonata – Allegro*: c. 73-74.

A excepção surge no compasso 73 que antecede o tema inicial, aí, Ponce junta ao *crescendo* um ligeiro *accelerando* (Ex. 9.1).



Ex. 9.2 – J. Turina – *Sonata – Allegro*: c. 1-3.

Para além dos *ritardando*, Ponce utiliza também em alguns momentos um ligeiro *staccato* como reforço desse propósito, tornando estes momentos um pouco mais *pesante* (Ex. 9.2).



Ex. 9.3 – J. Turina – *Sonata – Allegro*: c. 61-62.

O *staccato* é também utilizado nesta sequência em acordes, mas neste caso, com um ligeiro *ritardando*, a intenção é a de ajudar à realização do *crescendo* (Ex. 9.3).



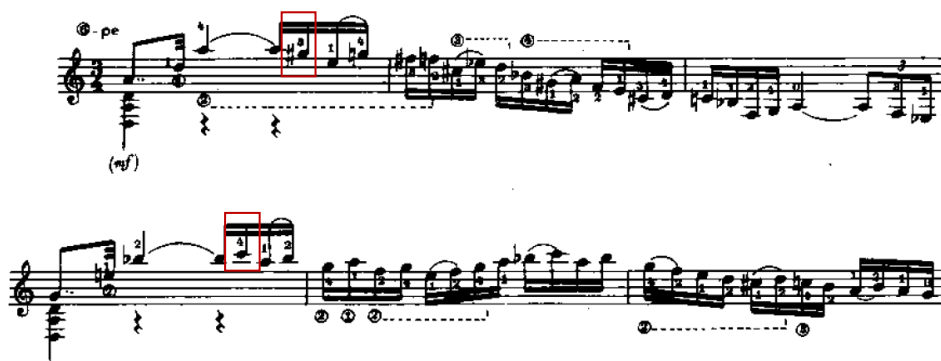
Ex. 9.4 – J. Turina – *Sonata – Allegro*: c. 3, 6, 22, 26, 44 e 49.

Nos finais de frase, sempre que possível, Ponce utiliza as cordas pisadas, em vez das cordas soltas (todas as notas assinaladas são calcadas), para poder usar o vibrato (Ex. 9.4).



Ex. 9.5 – J. Turina – *Sonata – Allegro*: c. 1, 4, e 35.

O vibrato é também usado em notas de duração longa e em movimentos melódicos curtos de transição de ambientes, neste caso, Ponce adiciona uma ligeira suspensão na dominante de sol menor (Ex. 9.5).



Ex. 9.6 – J. Turina – *Sonata – Allegro*: c. 1, 4, e 35.

É possível notar uma ligeira precipitação em alguns inícios de frase como por exemplo nos compassos 1 e 4 (Ex. 9.6). A frase que começa na 2ª semicólcheia do 3º tempo é iniciada em cima do 3º tempo.

Na articulação das frases, Ponce mantém, sempre que possível, a utilização dos ligados no início de movimentos melódicos, no início dos tempos e sempre nos mesmos sítios quando

uma frase se repete, apresentando coerência na sua utilização. A este respeito, são poucas as alterações relativamente às opções de Segovia.

Relativamente às indicações de dinâmica também se verifica o cumprimento das indicações na partitura.

Apesar de não surgir qualquer indicação para arpejar acordes, Ponce usa constantemente este recurso. A sua utilização surge normalmente em tempos mais lentos, nas colcheias e semínimas e, em inícios de frase.



Ex. 9.7 – J. Turina – *Sonata – Allegro*: c. 70-73.

Quando a utilização do arpejo surge repetidamente, Ponce alterna este com o acorde tocado a 2 tempos (1º o baixo e depois as restantes notas em bloco) (Ex. 9.7).



Ex. 9.8 – J. Turina – *Sonata – Allegro*: c. 66-69.

É possível constatar que Ponce raramente usa a unha do polegar (condição que lhe permite obter um som *cheio e doce*), o momento em que se ouve claramente a sua utilização é no caso em que a melodia do baixo é tocada forte e com acentos (Ex. 9.8).



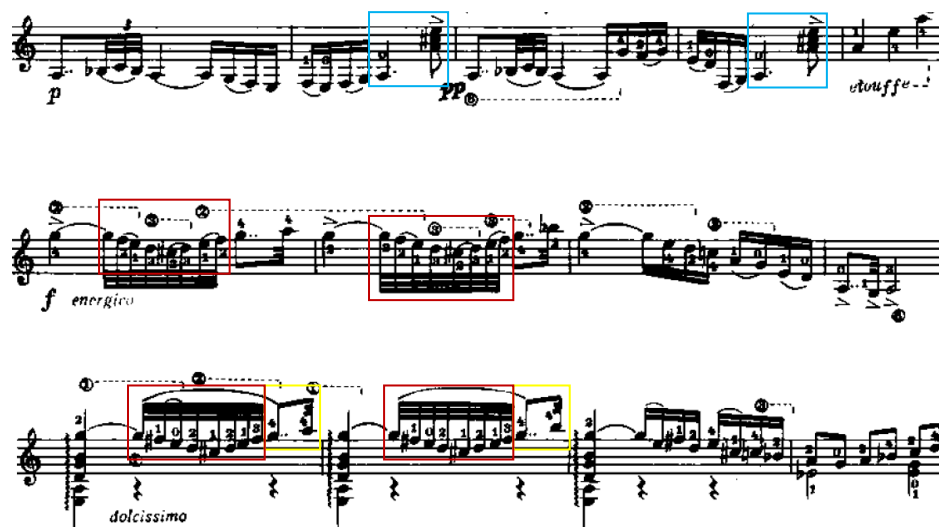
Ex. 9.10 – J. Turina – *Sonata – Allegro*: c. 106-107.

No exemplo 9.10, Ponce altera a escrita da partitura. Retira o ponto de aumentação do si e toca o fá # no seu lugar. No compasso seguinte toca unicamente o si – semínima, retirando um tempo ao compasso.

II-Andante

No 2º andamento, de carácter mais lento que o 1º, verificamos o uso dos mesmos procedimentos relativamente à utilização da agógica, nomeadamente na secção introdutória do andamento. No entanto, a liberdade com que Ponce faz uso desse procedimento, está mais

visível nos movimentos melódicos isolados, que neste caso, se assemelham ao canto do flamenco.



Ex. 9.11 – J. Turina – *Sonata – Andante*: c. 5-17.

Em toda esta secção é possível verificar que a interpretação de Ponce leva-o a precipitar o início da célula rítmica do 2º tempo (Ex. 9.11). Esta condição surge também nos compassos 44 e 46 (Ex. 9.12).



Ex. 9.12 – J. Turina – *Sonata – Andante*: c. 44 e 46.

Ainda no exemplo 9.11, Ponce altera o ritmo que está escrito em duas situações: nos compassos 6 e 8, a semínima com ponto – colcheia passa a duas semínimas e, nos compassos 14 e 15, dado o carácter mais suave na repetição da frase – *dolcissimo*, Ponce toca o galope do 3º tempo menos curto que o da 1ª – *enérgico*, colcheia com 2 pontos – fusa passa a semicolcheia com ponto – semicolcheia.

Também no que diz respeito à articulação das frases, é possível observar a mesma e coerente utilização dos ligados.



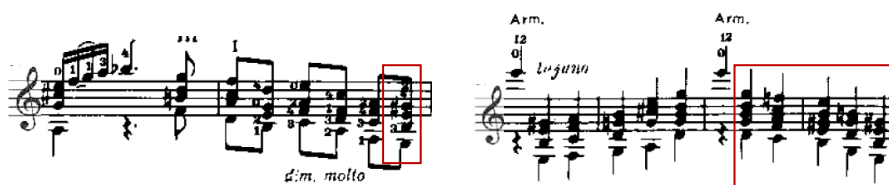
Ex. 9.13 – J. Turina – *Sonata – Andante*: c. 5-8.

A utilização da unha do polegar surge em momentos similares ao do 1º andamento (Ex. 9.13). Neste exemplo, Ponce toca a primeira melodia com unha com dinâmica *ff*, apesar de estar escrito *p*. Esta utilização deve-se ao facto da frase seguinte ser a repetição da anterior, (como eco) em *pp*, e nesta, Ponce utiliza exclusivamente a polpa do polegar. Ponce utiliza ainda a variação do timbre para reforçar a ideia do contraste dinâmico *sul ponticello-sul tasto*.



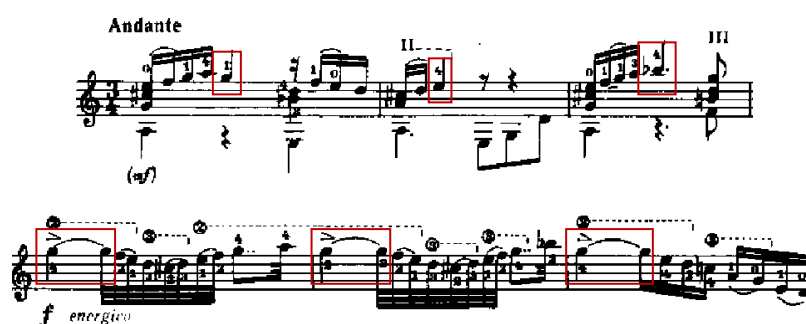
Ex. 9.14 – J. Turina – *Sonata – Andante*: c. 18-19 e 22-23.

É possível observar também a variação do timbre na repetição dos compassos 18 e 22, mas neste caso *sul tasto-sul ponticello* (Ex. 9.14).



Ex. 9.15 – J. Turina – *Sonata – Andante*: c. 3-4 e 26-29.

A utilização dos acordes arpejados, neste andamento, surge nos mesmos momentos descritos no 1º andamento, no entanto, quando existe uma sequência de acordes, Ponce arpeja por vezes somente o último, reforçando a sensação de repouso, ou como nos compassos 28 e 29 todos os acordes (Ex. 9.15). Nos locais onde surge indicação para arpejar os acordes, neste caso de seis notas, Ponce realiza-os com o polegar.



Ex. 9.16 – J. Turina – *Sonata – Andante*: c. 1-3 e 10-12.

O vibrato é utilizado sempre que na melodia surgem notas longas no início ou fim de movimentos melódicos (Ex. 9.16).

III-*Allegro vivo*

No 3º andamento, dado o seu carácter mais rítmico, Ponce mantém uma métrica mais regular dentro de cada secção. O uso da agógica verifica-se principalmente nos momentos que antecedem uma mudança de carácter.

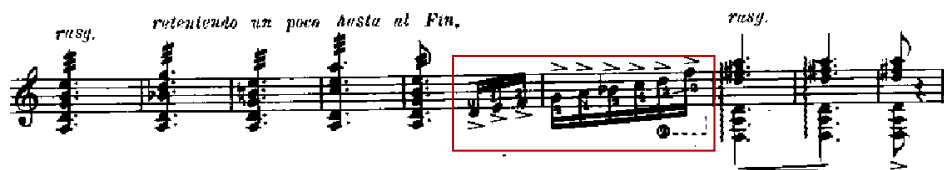
O uso dos ligados na articulação das frases surge nos mesmos momentos observados nos andamentos precedentes.

O equilíbrio das dinâmicas realizadas por Ponce respeita as indicadas na partitura.

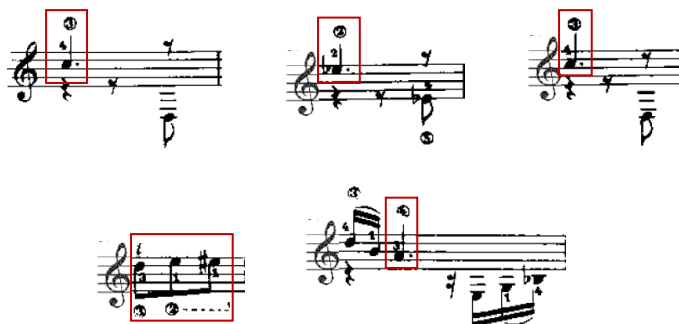


Ex. 9.17 – J. Turina – *Sonata – Allegro vivo*: c. 30-34.

A unha do polegar é utilizada com clareza, unicamente, na primeira frase do baixo no exemplo 9.17, pois na sua repetição, tal como no 2º andamento, usa a polpa assim como no final da *Sonata* (Ex. 9.18).



Ex. 9.18 – J. Turina – *Sonata – Allegro vivo*: c. 153-161.



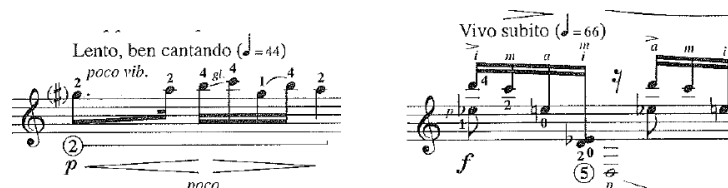
Ex. 9.19 – J. Turina – *Sonata – Allegro vivo*: c. 43, 51, 64, 99 e 103.

A utilização do vibrato, ainda que em menor escala (dado o carácter rápido do andamento), surge sempre em notas longas nos finais de uma frase (Ex. 9.19). A excepção é a do compasso 99, mas aí sucede que Ponce realiza um *ritardando* que antecede uma mudança de carácter.

9.3.2. Saudade No. 3 – Roland Dyens

I-Rituel

Se observarmos o tempo total da obra sugerido por Dyens – *ca.* 6'30", verificamos que Ponce realiza a sua interpretação num tempo mais rápido – 5'44". Este facto deve-se principalmente ao carácter livre deste andamento, ao estilo de improvisação e às várias indicações de momentos de suspensão (19 no total), que apontam a uma grande liberdade na sua interpretação.



Ex. 9.20 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Rituel*.

No entanto, em dois momentos, Dyens sugere uma indicação de velocidade – semínima=44 e semínima=66 e, aí vemos que Ponce os toca num tempo mais rápido, semínima=50 e semínima=84 respectivamente (Ex. 9.20).

I. Rituel

(1980 / révisée en 2005)

⑥ = D

Lento poi accelerando poco a poco

ff violento \rightarrow *mf*

a piacere

pp *dedillo* (*)

simile Lv.

dolcissimo *pp*

p

mf

breve

breve

Tambora breve

(lento prima)

pp

tastiera

pont.

f

Ex. 9.21 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Rituel*.

Há ainda outros três momentos em que a liberdade de interpretação fica ao critério do intérprete, contudo, verificamos que Ponce opta por realizar a repetição dos desenhos melódicos praticamente sem *accelerando* (Ex. 9.21).



Ex. 9.22 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Rituel*.

Também em momentos em que é possível realizar um *ritardando*, Ponce toca-os praticamente a tempo (Ex. 9.22).

É possível constatar que Ponce, apesar da sua interpretação um pouco mais rápida, obedece à intenção do compositor em tornar este movimento num exercício livre de improvisação com vários movimentos rítmicos e de percussão que contracenam com pequenos momentos melódicos.

Relativamente à articulação, constata-se que Ponce respeita sem excepção as indicações de Dyens.

Dyens é muito cuidadoso nas indicações que apresenta nas suas obras, para além das já referidas, relativamente ao tempo e articulação, estão detalhadamente inscritas na partitura indicações de dinâmica, timbre e vibrato.

Para além do que é subjectivo na interpretação de cada um, é possível observar que Ponce poderia ter criado uma dinâmica mais acentuada (em *crescendo*) nas passagens do exemplo 9.21, pode essa ausência ter a ver com a condição de também não realizar o *accelerando* proposto por Dyens. Há ainda três momentos em que Ponce não corresponde à dinâmica sugerida por Dyens – *sfz* com acentuação (Ex. 9.23).

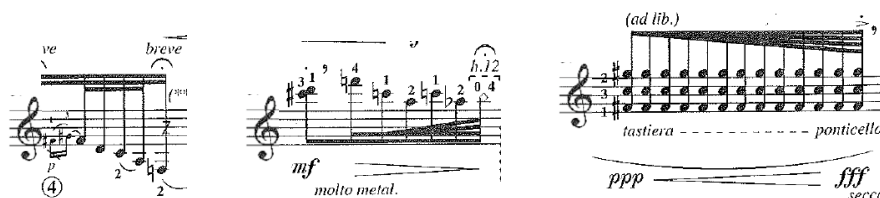


Ex. 9.23 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Rituel*.

Relativamente ao timbre e ao vibrato proposto por Dyens, verifica-se também uma correspondência fiel na interpretação de Ponce. Há somente um momento em que Ponce opta por tocar o si na 4ª corda em vez da es para o poder vibrar com o dedo 1 (Ex. 9.24).



Ex. 9.24 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Rituel.*



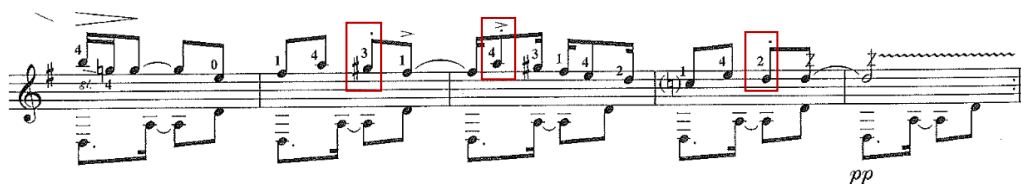
Ex. 9.25 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Rituel.*

A utilização clara da unha surge, num primeiro momento, no polegar na melodia do baixo e quando o timbre indicado é o de *molto metal* e *ponticello*.

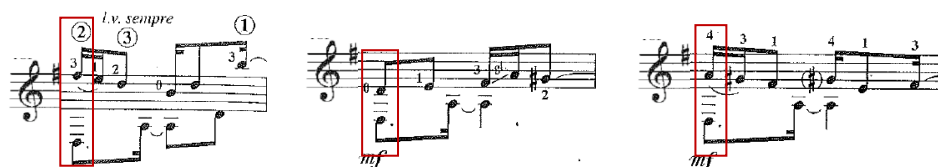
II-Danse

Neste andamento, Dyens sugere uma velocidade de semínima=80, contudo, Ponce interpreta-o com um tempo de semínima=94, ligeiramente mais rápido (sendo este tempo outro factor que contribui para a menor duração da interpretação total da obra). Dyens adiciona a informação *molto regolare* no início do movimento e, na interpretação de Ponce, é possível constatar esse facto.

É possível observar que Ponce interpreta fielmente todas as indicações de articulação, dinâmica e sonoridade presentes na partitura. O único momento em que isso não acontece é já no final, onde Dyens indica 3 notas em *staccato* que Ponce não realiza (Ex. 9.26).



Ex. 9.26 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Danse: c. 42-46.*



Ex. 9.27 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Danse: c. 5, 12 e 16.*

Na interpretação de Ponce verifica-se que no início das frases existe uma certa tendência para que os baixos sejam tocados antes da nota da melodia, contrariamente ao que está escrito na partitura (Ex. 9.27).

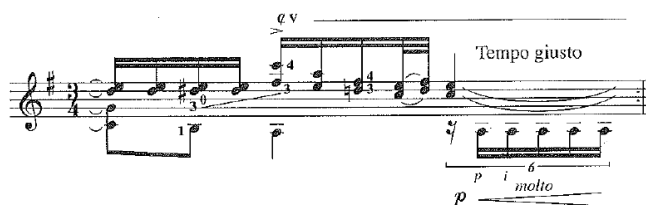
III-Fête et Final

Relativamente à organização do tempo ao longo do andamento, verifica-se que Ponce realiza todos os contrastes de carácter presentes na partitura. Já no que diz respeito às indicações metronómicas existem ligeiras flutuações.

Dyens sugere ao longo do andamento três velocidades: semínima=60, semínima=44 e semínima=74. Na sua interpretação, Ponce altera ligeiramente a 1ª e 3ª indicação de tempo: semínima=70 e semínima=70.

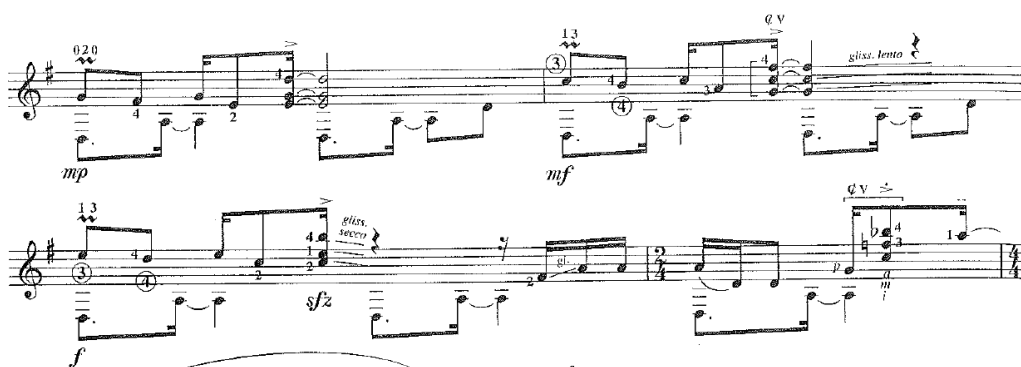
Tal como nos anteriores andamentos pode-se constatar que Ponce usa a articulação aconselhada por Dyens.

Relativamente à dinâmica é possível constatar que Ponce constrói a sua interpretação seguindo as indicações de Dyens, há no entanto alguns momentos em que esta poderia ser um pouco mais explorada (Ex. 9.28, 9.29 e 9.30).



Ex. 9.28 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Fête et Final*: c. 3.

No exemplo 9.28, Ponce não realiza o acento nem faz o *crescendo molto* do 3º tempo, mantendo a dinâmica geral num *mf*.



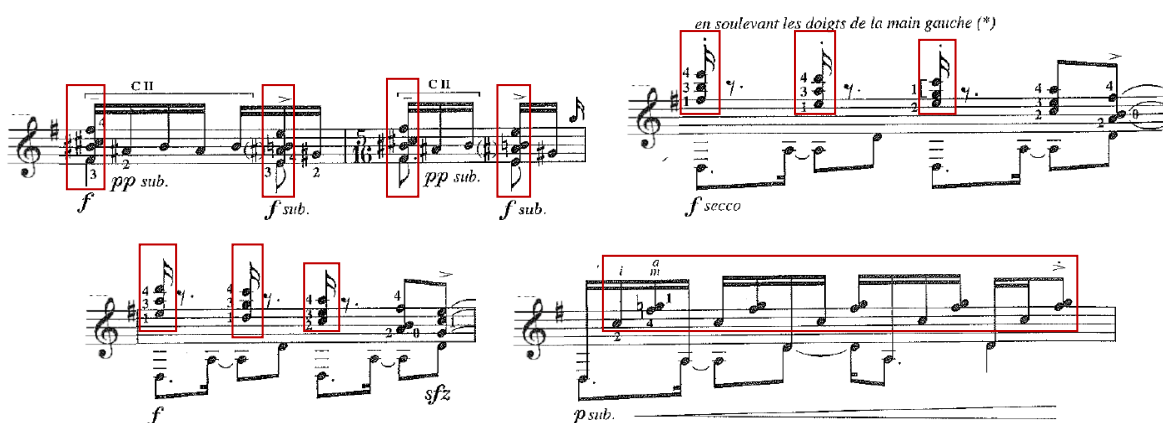
Ex. 9.29 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Fête et Final*: c. 15-18.

Neste caso (Ex. 9.29), a intenção de Dyens é a de que a cada repetição do gesto musical haja um *crescendo*, contudo, Ponce interpreta toda a passagem com uma dinâmica muito semelhante *-f*.



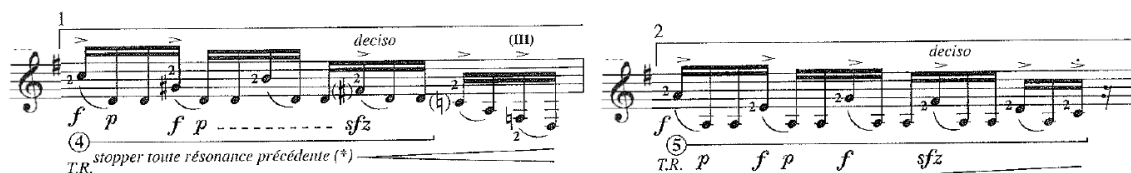
Ex. 9.30 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Fête et Final*: c. 19 e 23.

Por último, em momentos em que é sugerido um piano súbito, para a realização de um rápido *crescendo*, Ponce faz um *crescendo* de um âmbito mais curto *mf-f* (Ex. 9.30).



Ex. 9.31 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Fête et Final*: c. 5, 11, 13 e 20.

Ao nível do timbre, verificamos que a utilização das unhas surge sempre que Ponce pretende tocar acordes acentuados e em *staccato* e, ainda no compasso 20 em que existe uma mudança súbita na transição de planos sonoros distintos (Ex. 9.31).

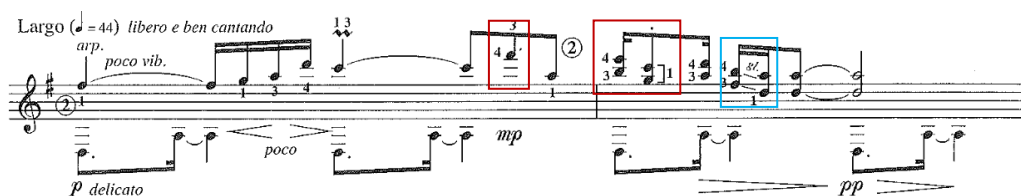


Ex. 9.32 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Fête et Final*: c. 26 e 29.

No exemplo 9.32, a melodia nos graves é também tocada com o ataque da unha do polegar.

Como verificado na *Danse*, em alguns momentos no início das frases, Ponce opta por destacar o baixo da nota da melodia com predominância nos tempos mais lentos (Ex. 9.36).

Relativamente ao uso do vibrato, verificamos que Ponce explora esta possibilidade na secção mais lenta do andamento conforme indicado por Dyens.



Ex. 9.37 – R. Dyens – *Saudade No. 3 – Fête et Final*: c. 36 e 37.

Ponce introduz duas alterações à escrita. No primeiro caso insere uma apogiatura (ré-fá #) e, no segundo realiza um *glissando* imitando o do tempo seguinte (Ex. 9. 37).

9.3.3. *Homenaje* – Manuel de Falla

A indicação de tempo que vem na partitura é semínima=60, na sua interpretação, Ponce toca a obra num tempo ainda mais calmo semínima=*ca.* 52. Nesta peça de carácter triste e melancólico, Ponce emprega o *rubato* em todos os momentos que lhe são apresentados na partitura, nomeadamente nas pequenas linhas melódicas que alternam com o ritmo inicial mais estável da *habanera* (Ex. 9.38).



Ex. 9.38 – M. Falla – *Homenaje*: c. 9-16.



Ex. 9.39 – M. Falla – *Homenaje*: c. 5 e 9.

Nas tercinas que surgem isoladas verifica-se que Ponce apressa ligeiramente a sua realização, dando maior movimento para depois acalmar o tempo no tempo seguinte (Ex. 9.39).



Ex. 9.40 – M. Falla – *Homenaje*: c. 1-3.

Nas notas em que surgem um X por cima (*légèrément retenus*), Ponce suspende um pouco mais a 2ª (Ex. 9.40).



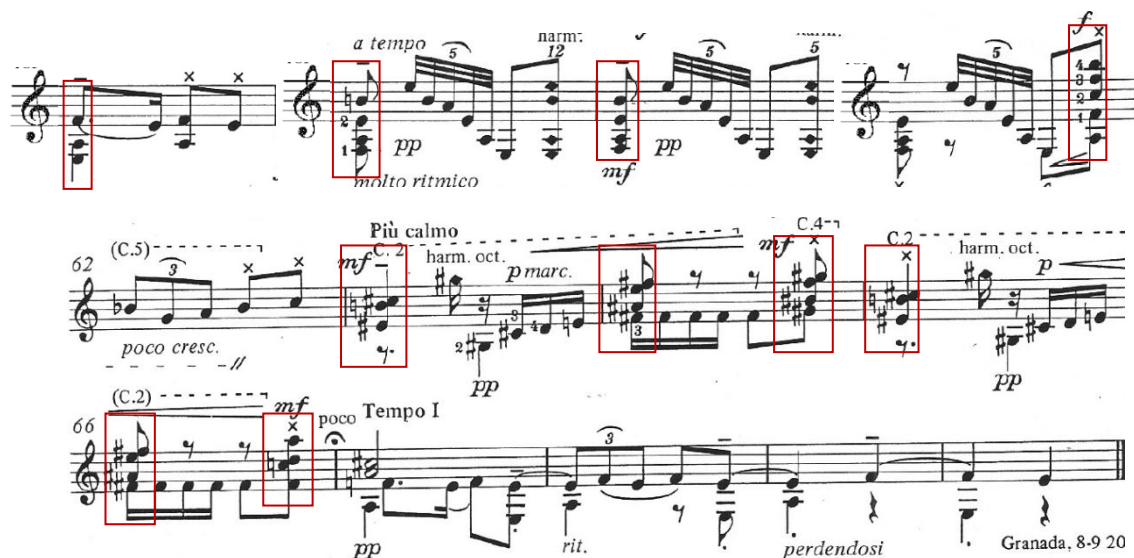
Ex. 9.41 – M. Falla – *Homenaje*: c. 24 e 26.

Relativamente à articulação constata-se que Ponce realiza a que está assinalada na partitura, no entanto, acrescenta um ligado no compasso 26 (a sua falta deve ser erro de impressão, uma vez que este compasso é a repetição do compasso 24) (Ex. 9.41).



Ex. 9.42 – M. Falla – *Homenaje*: c. 47-48, 49 e 51.

Acrescenta ainda 3 ligados em outros momentos que sugerem a mesma articulação. Nos compassos 47 e 48 entre o sol e o fá e, na reexposição, pela ausência do baixo no 2º tempo, entre o mi e o fá (Ex. 9.42). Ainda no compasso 47 realiza um *glissando* entre o sol e o lá b.



Ex. 9.43 – M. Falla – *Homenaje*: c. 18, 30-31, 34 e 62-70.

Em toda a obra surge apenas duas vezes indicação para arpejar os acordes (Ex. 9.40), contudo, esta prática é frequentemente aplicada por Ponce (Ex. 9.43).



Ex. 9.44 – M. Falla – *Homenaje*: c. 10, 27 e 34.

Noutros momentos é usado o acorde tocado a 2 tempos (Ex. 9.44).



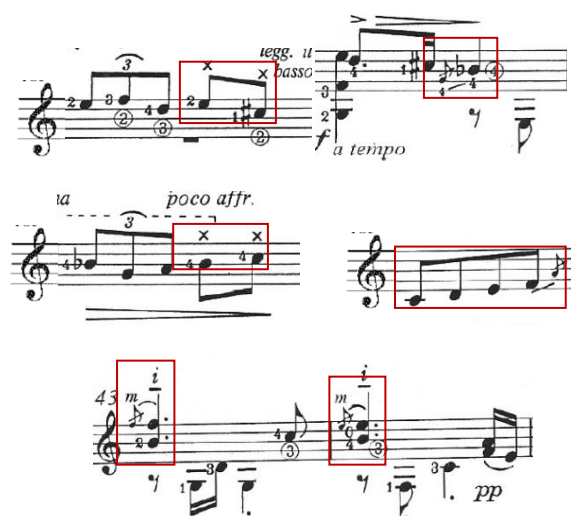
Ex. 9.45 – M. Falla – *Homenaje*: c. 4-12.

Podemos também observar uma certa tendência para, ao tocar a melodia acompanhada de um baixo, este ser tocado antes (Ex. 9.45).



Ex. 9.46 – M. Falla – *Homenaje*: c. 9, 19 e 34.

Dado o carácter da peça, a interpretação de Ponce privilegia uma sonoridade mais suave e *dolce* com pouca utilização das unhas. Ainda assim, existem alguns pontos, em que devido ao timbre mais *metálico* usado nos acordes, é perceptível o ataque com unha, nomeadamente do anelar (Ex. 9.46).



Ex. 9.47 – M. Falla – *Homenaje*: c. 12, 13, 15, 36 e 43-44.

É ainda perfeitamente audível a preocupação de Ponce em usar o vibrato como recurso expressivo nas notas mais longas e sempre que a melodia isolada realiza um *ritardando* em *diminuendo* antes de reiniciar o tempo de *habanera* apresentado no início da obra (Ex. 9.47).

Outra característica a salientar na interpretação de Ponce é a exclusiva utilização da polpa do polegar, seja este usado para tocar um baixo ou uma melodia, conferindo a toda a obra o carácter mais sombrio que lhe é particular.

9.3.4. *Tiento* – Maurice Ohana

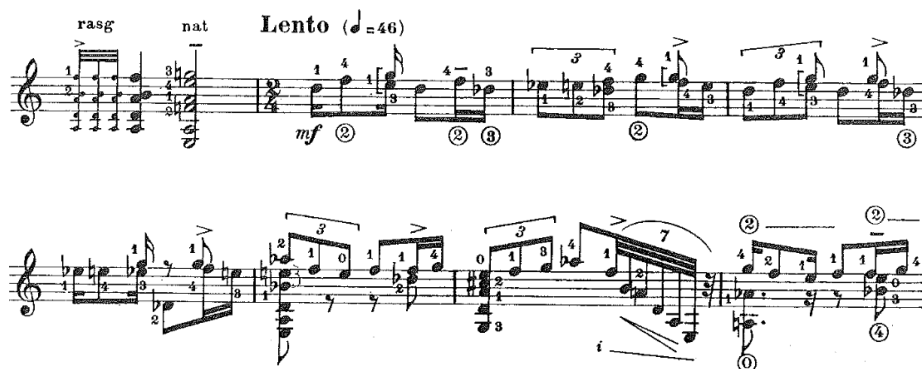
Relativamente ao tempo geral da obra, a tendência de Ponce é de o realizar mais lento.

Tempo original	Tempo Alberto Ponce
<i>Andante</i> ; semínima=72	semínima= <i>ca.</i> 60
<i>Lento</i> ; semínima=46	semínima= <i>ca.</i> 44
<i>a Tempo</i> ; semínima=72	semínima=colcheia
<i>Deciso e calmo</i> ; semínima=66	semínima=66
<i>Tranquillo, bem misurato</i> ; semínima=69	semínima=69
<i>Lento</i> ; semínima=44	semínima=54
<i>Tempo 1º</i> ; semínima=72	semínima= <i>ca.</i> 60



Ex. 9.48 – M. Ohana – *Tiento*: c. 1-4.

Na 1ª secção em acordes sente-se uma ligeira flutuação no tempo a cada frase de 2 compassos. Ponce tende a precipitar o tempo de execução da colcheia, para depois sustar um pouco a semínima do compasso seguinte (Ex. 9.48).



Ex. 9.49 – M. Ohana – *Tiento*: c. 10-17.

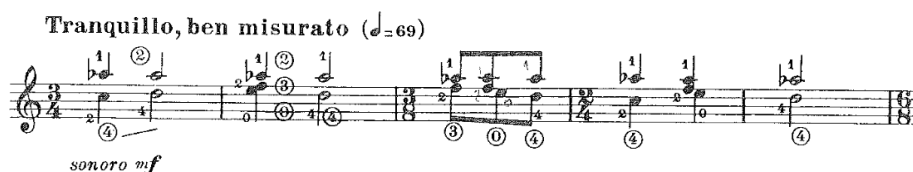
Na 2ª secção é de salientar o uso pronunciado da agógica (Ex. 9.49). As tercinas são tocadas em acelerando para no tempo seguinte haver uma ligeira suspensão na 1ª semicolcheia (marcada com acento). Relativamente às sincopas, são tocadas de maneira muito semelhante às tercinas, é quase imperceptível diferenciar as duas figuras rítmicas.

(...) Ohana precise que la notation est approximative et qu'il ne faut pas solfier avec trop d'exactitud les valeurs écrites, le but étant de créer un balancement equivoque entre le binaire et le ternaire, les deux rythmes syncope et triole venant à se rapprocher l'un de l'autre: il faut créer un rythme naturel intérieur et nom une battue métronomique. (Bolbach, 1982, p. 9)



Ex. 9.50 – M. Ohana – *Tiento*: c. 32-33.

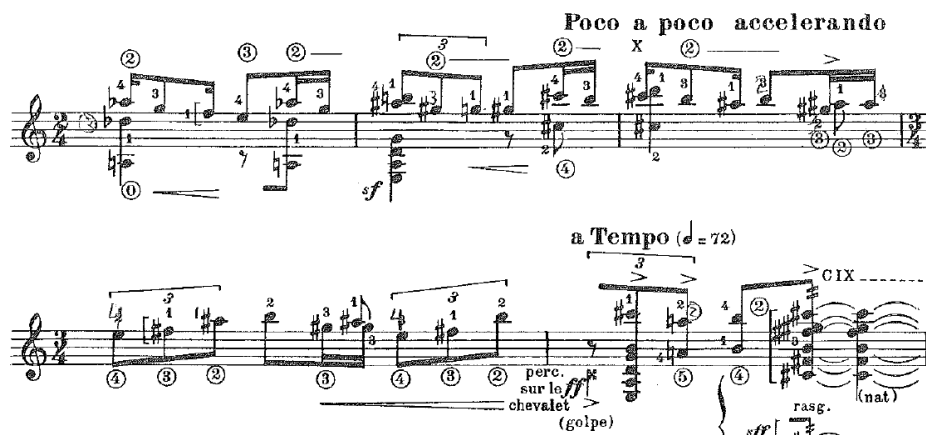
Neste exemplo (Ex. 9.50), Ponce precipita em demasia a *apoggiatura* tocando o acorde ainda dentro do 3º tempo do compasso anterior.



Ex. 9.51 – M. Ohana – *Tiento*: c. 39-43.

Nesta secção (Ex. 9.51), é também perceptível um enorme uso da agógica, chegando a haver momentos em que é difícil perceber a pulsação dada a grande liberdade com que Ponce interpreta o fragmento.

Estas secções mais lentas, em que se percebe uma enorme liberdade na interpretação de Ponce, intercalam com as mais rítmicas (como a 1ª), em que se sente uma maior estabilidade ao nível do tempo.



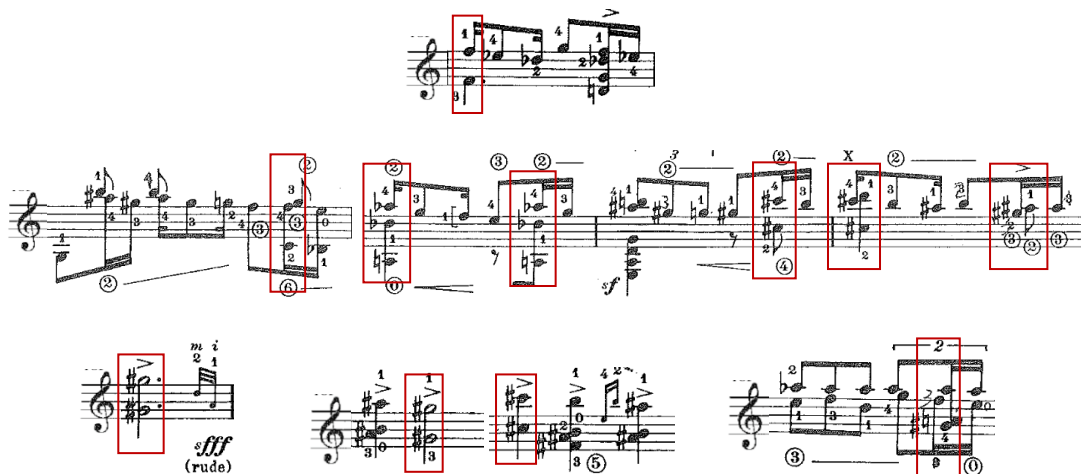
Ex. 9.52 – M. Ohana – *Tiento*: c. 25-29.

Nesta secção em *Poco a poco accelerando*, verifica-se que Ponce corresponde à intenção do compositor, mas chegado ao compasso 29, em que o tempo indicado é semínima=72, reduz o tempo quase para metade, realizando a colcheia praticamente ao tempo da semínima (Ex. 9.52).



Ex. 9.53 – M. Ohana – *Tiento*: c. 1-13.

Relativamente aos acordes de seis sons, a opção de Ponce é de os executar com um *rasgueado* com uma dinâmica forte, *metálico* e até um pouco agressivo (Ex. 9.53). As duas excepções são no compasso 3 em que Ponce toca somente as 4 notas mais agudas em bloco e, o acorde final no compasso 10, aí Ponce toca o acorde com a polpa do polegar num arpejo lento. É ainda de salientar um 3º tipo de arpejo usado em acordes de 4 sons. No 2º tempo dos compassos 1 e 8, Ponce toca as 4 notas do acorde num arpejo rápido e incisivo com apenas um dedo da mão direita (*i* ou *m*). Esta tendência verifica-se em toda a obra.



Ex. 9.54 – M. Ohana – *Tiento*: c. 20, 24-27, 32, 35-36 e 48.

É possível verificar em vários momentos que Ponce opta por tocar os intervalos de oitava e os acordes de 3 e 4 sons a 2 tempos, antecipando o ataque do polegar (Ex. 9.54).

Relativamente à dinâmica é possível constatar que Ponce realiza as indicações do compositor.

Quanto à sonoridade geral da obra, podemos observar que Ponce, nas secções mais rítmicas opta por uma sonoridade *sul ponticello*, enquanto nas mais lentas e melódicas usa o *sul tasto*.

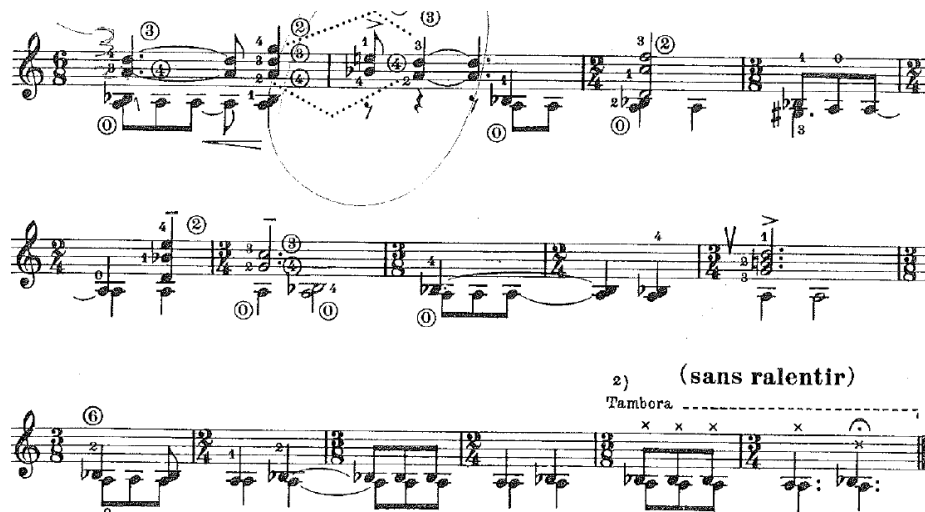


Ex. 9.55 – M. Ohana – *Tiento*: c. 15-18.



Ex. 9.56 – M. Ohana – *Tiento*: c. 52-56.

Verifica-se que a utilização destas diferenças de timbre surge nas secções lentas quando numa repetição de um desenho melódico: *sul ponticello* – *sul tasto* (Ex. 9.55), ou em momentos de transição de ambiente sonoro nos intervalos de 2ª menor: *sul tasto* – *sul ponticello* (Ex. 9.56).



Ex. 9.57 – M. Ohana – *Tiento*: c. 73-87.

Esta situação surge novamente no final da obra, em que Ponce inicia a secção em *sul ponticello* e à medida que nos aproximamos do fim, a sonoridade vai ficando cada vez mais *sul tasto* (Ex. 9.57).

Ex. 9.58 – M. Ohana – *Tiento*: c. 12, 18-19, 62-64.

Ex. 9.59 – M. Ohana – *Tiento*: c. 39-43.

A utilização do vibrato surge em notas isoladas e mais longas da melodia (Ex. 9.58) e, no exemplo 9.59, na melodia da voz grave.



Ex. 9.60 – M. Ohana – *Tiento*: c. 66-68.

Neste exemplo, Ponce não realiza os acentos indicados no 2º tempo (Ex. 9.60), à imagem do que acontece no início da obra, no entanto, no compasso 68 já o faz, embora o âmbito dinâmico seja o mesmo.



Ex. 9.61 – M. Ohana – *Tiento*: c. 72.

Relativamente à digitação indicada por Yepes, só é perceptível uma mudança. O *mi* do 2º tempo é tocado na 2ª corda.

Síntese

Quer a análise, quer uma apreciação geral, permitem observar que Ponce respeitou todas as indicações de tempo/carácter e dinâmicas apresentadas nas obras. No entanto, em andamentos de carácter lento, Ponce tende a interpretá-los ainda mais lentos.

Na sua interpretação é visível uma grande utilização da agógica, principalmente em momentos em que a melodia sugere uma interpretação livre.

É possível constatar ainda uma grande tendência pela utilização de acordes arpejados e a 2 tempos, bem como o tocar o baixo antes da nota da melodia.

Percebe-se ao longo das obras, especialmente em andamentos lentos, um grande uso do vibrato.

Nas suas interpretações, Ponce opta por uma sonoridade com pouca unha, este facto deve-se ao seu gosto pessoal e, à condição de, à excepção do polegar (utilizado quase sempre com um ataque apoiado), Ponce usar as unhas muito curtas, situação que lhe proporciona um som *cheio*, *intenso* e *doce*. A utilização clara das unhas acontece quando Ponce varia o timbre na repetição de uma frase ou quando utiliza um timbre mais metálico – *sul ponticello*. A sua utilização surge também claramente em obras modernas como por exemplo as de Ohana, Ibarrondo e Chaynes.

Em todas as obras, em momentos em que a dinâmica é *f* ou *ff*, ouvem-se por vezes algumas imperfeições ao nível do ataque da mão direita (ruídos das unhas que tocam indevidamente as outras cordas) e da *limpeza* da mão esquerda (ruídos nas mudanças de posição). Se por um lado, as falhas relativamente à mão esquerda podem acontecer pela dificuldade técnica da obra, as imperfeições que surgem devido à mão direita, em que o som sai um pouco descontrolado, deve-se à grande intensidade que Ponce emprega na sua interpretação.

Estas pequenas imperfeições, que hoje em dia não se verificam, devem-se provavelmente à falta de meios técnicos existentes na altura em que Ponce realizou as gravações. Nestas condições, podemos considerar que as suas gravações são como um concerto ao vivo¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Nas aulas com o professor e guitarrista José Pina, este contava que Ponce gostava de ir gravar e, a não ser que a interpretação não fosse a desejada, a primeira versão era a que ficava registada, independentemente de existirem pequenas imperfeições.

Conclusão

O conceito *escuela* Francisco Tárrega está desde há muitos anos enraizado no seio do universo guitarrístico. Como descrito no primeiro capítulo, foram muitas as alterações operadas por Tárrega ao nível da execução mas também ao nível da interpretação da música na guitarra. As suas composições de cariz romântico, inspiradas nos maiores compositores da sua época, aliadas ao rigor do trabalho técnico e à grande paixão pela música, levaram ao novo ressurgimento da guitarra, projectando um caminho para que no séc. XX, a guitarra se transformasse num instrumento de concerto ao nível dos mais conceituados.

Emilio Pujol foi o aluno de Tárrega, que através do seu método, deu seguimento à consolidação da afirmação da guitarra. É perceptível a grande admiração pelo seu Mestre e a sua dedicação levou a que durante a sua vida escrevesse vários documentos, para além do seu método, que tornaram possível fazer a ligação daquela época até aos nossos dias de forma sustentada e ordenada, nomeadamente com o seu ensaio biográfico sobre a vida de Tárrega e o livro dedicado ao dilema do som na guitarra.

Foi no seguimento desta linha de pensamento, valores e dedicação que Alberto Ponce se formou enquanto músico. Guitarrista e pedagogo de nomeada, teve durante a sua carreira uma postura humilde no sentido de passar a mensagem de que estamos ao serviço da música e não o contrário (este era também o pensamento de Pujol), ensinou-nos a dominar a técnica para servir a música (Marcotulli, 2012).

Alberto Ponce está na tradição de várias gerações de guitarristas clássicos espanhóis que receberam directamente a sensibilidade e estética musical de Tárrega, Llobet e Pujol e transmitiu essa herança com muito amor e dedicação (Dyens, 2012; De la Puebla, 2016, Tsin, 2016; Martins, 2017).

A admiração que Ponce nutria por Pujol está bem patente na sua definição do que é ser um Mestre. Ponce utilizava a metáfora da “árvore” sob a qual existe um abrigo do sol para descansar, recarregar energias e, de seguida, retomar a viagem. Pujol era um ponto de referência constante, um ponto de repouso e recuperação, como algo que está enraizado em nós, que faz parte de nós (Marcotulli, 2012).

A sua natureza humana e exigência no trabalho levaram a que alunos de todo o mundo o procurassem para com ele estudarem. Independentemente do sucesso ou insucesso ao nível

académico e pessoal, não encontrei nenhum testemunho em que o agradecimento, admiração e respeito não fossem salientados.

O principal contributo de Ponce para o universo da guitarra foi o ter transmitido, através do seu ensino, o amor pela guitarra e pela música a diversas gerações de guitarristas, tanto em França como no mundo inteiro. Ponce criou uma *escola* de alunos fiéis e seguidores da sua estética musical, mas que são todos diferentes, uma vez que a sua maior virtude está em saber encontrar em cada um de nós a nossa verdade musical (Marcotulli, 2012; Carvalhinho, 2013; Rodrigues, 2015; Campagnac, 2016; De la Puebla, 2016; Scharrón, 2016; Vingiano, 2016; Martins, 2017).

Vingiano salienta que esta era uma visão diferente e, que hoje em dia, existem muitos guitarristas que tocam com uma técnica perfeita mas de uma maneira muito estandardizada (Vingiano, 2016).

Ao longo da realização desta investigação foi possível observar um grande número de obras (algumas delas eu nunca tinha estudado), facto que me proporcionou um conhecimento mais aprofundado das opções de digitação indicadas por Ponce. Também a distância temporal desde a altura em que deixei de ser seu aluno (há 16 anos atrás), fez com que observasse as minhas partituras com uma nova perspectiva. Foi através desta observação, comparação e execução destas obras, que consegui chegar a uma melhor definição das suas opções de digitação. Como observado, existe uma tendência que indicia acentuadas linhas de gosto que se tornam referência no estilo de Ponce.

As suas opções de digitações vão no sentido de criar um ideal estético sonoro. Às vezes não importa qual o dedo da mão esquerda que calca a nota, é sempre mais importante procurar o resultado sonoro desejado. Este aspecto é o mais salientado como identificador da *escola* Alberto Ponce.

Ponce desenvolveu um universo sonoro que convive maravilhosamente com a guitarra, porque Ponce ama a guitarra. O som era a imagem de marca nas aulas de Alberto Ponce: o timbre, as cores, as fragilidades, a poesia, a suavidade e a força (Dyens, 2012; Carvalhinho, 2013; Tsin, 2016).

Ainda que a sua caracterização seja a muitos níveis susceptível a uma interpretação subjectiva, são estes os adjectivos que melhor definem o som de Alberto Ponce: *redondo, doce, suave, aveludado, escuro, limpo, quente, cheio, definido, profundo e delicado*. Contudo, dependendo das obras

que interpretava, o seu som poderia ser *viril* e *violento* sem nunca ser agressivo, tinha que ser sempre um som bonito, o som de Ponce está muito ligado ao efeito do contacto físico com a corda. Todos estes aspectos identificadores da sonoridade de Ponce foram possíveis ser observados na audição da sua discografia.

Dada a enorme quantidade de alunos que estudaram com Ponce, as obras observadas neste trabalho poderiam ser em maior número, contudo, tive que recorrer aos colegas que me eram mais próximos no sentido de agilizar esta troca de materiais. Também a análise às interpretações de Ponce em CD poderia abranger mais obras, no entanto, em virtude dos resultados obtidos e a dimensão do trabalho, penso ter sido ajustada aos objectivos propostos. O sucesso conseguido com a realização das entrevistas também não foi o ideal, poucos foram os que responderam e, os que o fizeram, dada a abrangência das questões, fizeram-no de forma muito livre e não estruturada.

O meu maior lamento foi não ter conseguido aproveitar convenientemente a presença de Ponce na altura das minhas visitas a Paris. Infelizmente já manifestava sintomas da doença que o minava, que vieram a afectar os objectivos das minhas visitas¹¹⁰.

A realização deste trabalho, para além das conclusões já salientadas relativamente ao músico e pedagogo, pretendeu suprir a ausência quase total de documentos que se debruçassem sobre a vida e obra de Alberto Ponce. Este facto pode dever-se à menor carreira de concertista, em comparação com outros guitarristas da sua geração, uma vez que Ponce sempre colocou a sua carreira de professor em primeiro plano. Ponce vivia para os seus alunos, disse Carvalhinho, lembrando que em cinco anos de estudo em Paris, nunca viu Ponce num concerto ou evento social.

Esta investigação abre o precedente para que seja reconhecida a grande carreira de pedagogo que desenvolveu Alberto Ponce ao longo da sua vida. O facto de se falar entre os seus alunos na sua grande obra enquanto professor, não é suficiente para que fique registado historicamente toda a sua importância. Outro aspecto que me parece de acrescida relevância, é o facto de várias gerações de alunos portugueses terem estudado com Ponce (em Paris e nas suas frequentes vindas ao nosso país, como constatado na lista de alunos que frequentaram os

¹¹⁰ À data da entrega deste trabalho, Alberto Ponce encontra-se internado num hospital privado em Paris. Sítio disponível em: <http://annuaire.action-sociale.org/?p=maison-de-retraite-grenelle-750803769&details=caracteristiques>.

cursos do Estoril). Esta condição leva a que se questione a sua importância/influência no desenvolvimento da guitarra no nosso país, um tema que deve ser investigado.



Fig. 29 – Alberto Ponce desenhado por Véronique Boulanger.

“La communion avec la musique, avec l’instrument. Ça n’arrive pas tous les jours, c’est la quête du Graal. Mais parfois, il se passe quelque chose (...).”¹¹¹ (Alberto Ponce)

¹¹¹ Citação obtida em: <http://samedis-musicaux.over-blog.com/article-concert-des-participants-au-stage-de-guitare-de-la-coume-avec-alberto-ponce-samedi-23-avril-2011-eglise-de-codalet-71707561.html>, e em: http://www.ville-la-courneuve.fr/5_regards/archives/180/pages/pas.html.

Bibliografia

Alcázar, Miguel. (1989). *The Segovia-Ponce Letters*. Columbus: Editions Orphée.

Alcázar, Miguel. (2000). *Obra complete para guitarra de Manuel M. Ponce – De acuerdo a los manuscritos originales*. México: Ediciones Étoile, S.A. de C. V.

Almeida, Sara. (2009). *A Guitarra Clássica – Caracterização técnica, estilística e técnica*. Tese de Mestrado realizada na Universidade de Aveiro.

Alípio, Alisson. (2010). *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. Tese de Mestrado realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Altamira, Ignacio Ramos, (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Editorial Club Universitario.

Annala, Hannu e Matlik, Heiki, (2007). *Handbook of Guitar and Lute Composers*. USA: Mel Bay Publications, Inc. Pacific.

Azpiazu, José. (1961). *La guitarra y Los Guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi.

Balestra, Giuliano. (1986). *Emilio Pujol*. Roma: Centro Culturale “Fernando Sor”.

Barceló, Ricardo. (1995). *La Digitación Guitarrística*. Madrid: Real Musical.

Barceló, Ricardo. (2009). *O sistema posicional na guitarra. Origem e conceitos de posição. O caso de Fernando Sor*. Tese de Doutorado realizada na Universidade de Aveiro.

Bobri, Vladimir. (1990). *The Segovia Technique*. Westport Connecticut: The Bold Strummer LTD.

Books LLC. (2010). *Academics of the Ecole Normale de Musique de Paris: Paul Dukas, Arthur Honegger, Nadia Boulanger, Alfred Cortot, Wanda Landowska, Alberto Ponce*. Memphis, Tennessee, USA: Books LLC.

Books LLC. (2010). *Spanish Classical Guitarists: Andres Segovia, Narciso Yepes, Fernando Sor, Miguel Llobet, Francisco Tarrega, Emilio Pujol, Paco de Lucia*. Memphis, Tennessee, USA: Books LLC.

Borges, Rafael Garcia. (2007). *O uso de scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: Transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. Tese de Mestrado realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

- Carlevaro, Abel. (1984). *School of Guitar*. London: Boosey & Hawkes.
- Carlevaro, Abel. (1985). *Abel Carlevaro Guitar Masterclass, volume I - Technique, Analysis and Interpretation of the Guitar Works of: Heitor Villa-Lobos 5 Preludes (1940); Choro nº1 (1920)*. Heidelberg: Chanterelle.
- Carlevaro, Abel. (1987). *Abel Carlevaro Guitar Masterclass, volume II - Technique, Analysis and Interpretation of the Guitar Works of: Fernando Sor 10 Studies*. Heidelberg: Chanterelle.
- Carlevaro, Abel. (1988). *Abel Carlevaro Guitar Masterclass, volume III - Technique, Analysis and Interpretation of: Heitor Villa-Lobos 12 Studies (1929)*. Heidelberg: Chanterelle.
- Carlevaro, Abel. (1989). *Guitar Masterclass, volume IV – Technique, Analysis and Interpretation of: J. S. Bach Chaconne*. Heidelberg: Chanterelle.
- Carvalho, José Paulo Torres Vaz de. (2004). *Pensamento polifónico na didáctica de guitarra, do século XVII ao século XX*. Tese de Doutoramento realizada na Universidade de Aveiro.
- Clayton, Martin; Herbert, Trevor e Middleton, Richard. (2003). *The Cultural Study of Music – a critical introduction*. New York: Routledge.
- Contreras, Antonio. (2004). *La técnica de David Russel*. Obtido a 10 de 10 de 2011 em: <http://guitarra.artelinkado.com>.
- Cook, Nicholas. (1998). *Music – A Very Short Introduction*. New York: Oxford.
- Costa, Gustavo Silveira. (2012). *Seis sonatas e partias para violín solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo*. Tese de Doutoramento realizada na Universidade de São Paulo.
- Delneri, Celso Tenório. (2015). *A técnica idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro*. Tese de Doutoramento realizada na Escola de Comunicações e Artes da universidade de São Paulo.
- Duarte, John. (1998). *Andrés Segovia, As I Knew Him*. USA: Mel Bay Publications.
- Dyens, Roland. (2000). *Catalogue des oeuvres pour guitare*. Paris: Editions Henry Lemoine.
- Escande, Alfredo. (2012). *Don Andrés and Paquita – The Life of Segovia in Montevideo*. USA: Amadeus Press.
- Fabrikant, Marina. (2006). *Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis*. Obtido a 4 de 12 de 2010 em: <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=musicstudent>.

- Frery, Peter Kun. (2001). *Ponce's Variations for Guitar*. Obtido a 15 do 01 de 2015 em: http://www2.leeward.hawaii.edu/frery/ponce_variations3.htm.
- Fernández, Eduardo. (2008). *Technique – Mechanism – Learning, An Investigation Into Becoming a Guitarist*. USA: Mel Bay Publications.
- Franco, Enrique. (1973). *La música*. Pamplona: Diario Arriba.
- Grand, Thom. (2008). *The Wonderful compositions of Emilio Pujol*. Obtido a 20 do 02 de 2011 em: <http://www.guitarfoundation.org/drupal/node/4043>.
- Heck, Thomas. (1995). *Mauro Giuliani – Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus, USA: Editions Orpheé, Inc.
- Henrique, Luís. (2002). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Isbin, Sharon. (2014). *Classical Guitar Answer Book*. USA: String Letter Publishing.
- Johnson, Peter. (2002). *The legacy of recordings*. In John Rink (ED), *Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Le Vie Jr., Donn. (2011). *Instrumental Influences – Reflections on the Classical Guitar from the Instrument's Most Influential Performers and Pedagogues*. Austin, Texas, USA: Kings Crown Publishing.
- Ledbetter, David. (2009). *Unaccompanied Bach Performing the Solo Works*. New Haven and London: Yale University Press.
- Lester, Joel. (1999). *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press.
- Marques, Maria Paula Barndão Airão. (2015). *Para uma interpretação na guitarra das sonatas BWV 1001/1003/1005 de Bach inspirada numa memorabilia das práticas interpretativas*. Tese de Doutoramento realizada na Universidade de Aveiro.
- Martingo, Ângelo e Monteiro, Francisco. (2007). *Interpretação Musical: Teoria e Prática*. Lisboa: Edições Colibri.
- Mendoza, George e Segovia, Andrés. (1988). *Guia do Principiante – Segovia – O meu primeiro livro de viola*. Lisboa: Sassetti & Cia. Lda.

- Moolman, Jonathan Louis. (2010). *Key factors that contributed to the guitar developing into a solo instrument in the early 19th century*. Obtido a 20 do 3 de 2014 em: <http://upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-08112011-150203/unrestricted/dissertation.pdf>.
- Mourat, Jean-Maurice. (1990). *A propos de...la guitare*. Paris: Gérard Billaudot Éditeur.
- Otero, Corazón. (1985). *Manuel M. Ponce et La Guitare*. Paris: Les Editions et Productions Austréales.
- Pinheiro, Aires. (2010). *José Duarte Costa – Um caso no ensino não-oficial da música*. Tese de Mestrado realizada na Universidade de Aveiro.
- Polcher, Daniela. (1999). *La méthode de guitare d'Emilio Pujol*. Obtido a 15 do 01 de 2013 em: http://www.lmd.jussieu.fr/~polcher/pujol_tot/pujol.html.
- Prat, Domingo. (1934). *Diccionario de Guitaristas*. Buenos Aires: Casa Romero Fernandez.
- Pujol, Emilio. (1932). *La Guitarra y su Historia*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez.
- Pujol, Emilio. (1979). *El Dilema del Sonido en la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi.
- Pujol, Emilio. (1956). *Escuela Razónada de la Guitarra, Libro 1º*. Buenos Aires: Ricordi.
- Pujol, Emilio. (1952). *Escuela Razónada de la Guitarra, Libro 2º*. Buenos Aires: Ricordi.
- Pujol, Emilio. (1954). *Escuela Razónada de la Guitarra, Libro 3º*. Buenos Aires: Ricordi.
- Pujol, Emilio. (1971). *Escuela Razónada de la Guitarra, Libro 4º*. Buenos Aires: Ricordi.
- Pujol, Emilio. (2016). *Tárrega Ensayo biográfico*. Fuveau: editions l'empreinte mélodique.
- Purcel, Ronald C. (1975). *Andrés Segovia – Contributions to the World of Guitar*. New York: Belwin Mills.
- Ramirez, Fabián Edmundo Hernández. (2010). *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (1886-1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica, Volumen Primero: Estudio Comparativo*. Tese de Doutoramento realizada na Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rodrigues, Pedro. (2011). *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico*. Tese de Doutoramento realizada na Universidade de Aveiro.
- Roncet, Noël. (2005). *Napoleon Coste Compositeur – 1805 – 1883*. Amondans: Tecla Editions.
- Schroder, Jaap. (2007). *Bach's Solo Violin Works*. New haven and London: Yale University Press.

Starling, William. (2012). *STRINGS ATTACHED – The Life & Music of JOHN WILLIAMS*. London: The Robson Press.

Stroh, Irene. (2011). *Bach Ciaccona for Solo Violin: Hidden Chorales and Messages*. Tese de Mestrado realizada na Ball State University: Indiana.

Sobral, Paula. (2007). *O papel da transcrição musical no repertório da guitarra desde F. Tárrega até aos nossos dias*. Tese de Mestrado realizada na Universidade de Aveiro.

Stover, Richard D. (1992). *Six Silver Moonbeams – The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*. USA: Querico publications.

Summerfield, Maurice. (2002). *The Classical Players, Its Evolution, Players and Personalities since 1800*. United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company.

Tosone, Jim. (2000). *Classical Guitarists Conversations*. USA: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Wade, Graham. (1985). *The Guitarist's Guide to Bach*. Ireland: Wise Owl Music.

Wade, Graham. (2001). *A Concise History of the Classical Guitar*. USA: Mel Bay Publications.

Wolf, Daniel. (2001). Obtido a 20 do 01 de 2013 em: http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Como_Digitar_Port.htm.

Workman, Scott. (2014). Obtido a 10 do 02 de 2015 em: <http://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/iusbgrj/article/view/12760/19132>.

Yates, Stanley. (1998). *Bach's unaccompanied string music: A new (old) approach to stylistic and Idiomatic transcription for the guitar*. Obtido a 8 do 02 de 2012 em: <http://www.stanleyyates.com/articles/bacharr/intro.html>.

Artigos

(1979). *De l'écoute à la pratique vivre la guitare*. Harmonie, Le Monde Musical, n° 152, p. 58-60. Paris.

Abiton, Gérard e Bolbach, Pascal. (1983). *Un entretien avec: Alberto Ponce*. Les Cahiers de La Guitare, n° 7, p. 5-9. Paris.

- Andia, Rafael. (2010). *Quand l'étoile d'Emilio Pujol s'éteindra, la guitare aura perdu un de ses interprètes les plus pur*. Guitare Classic, n°50, p. 22-25. Paris.
- Bolbach, Pascal. (1982). *Maurice Ohana et la Guitare*. Les Cahiers de La Guitare, n° 2, p. 4-11. Paris.
- Borges, Rafael Garcia. (2007). *O uso de scordatura no violão de obras compostas para alaúde barroco*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Carreira, Mário. (2009). *Da execução com a polpa na viola francesa: Os Mestres tengedores do séc. XIX*. Performa'09 – Encontros de investigação em Performance, Universidade de Aveiro.
- Carvalho, José Paulo Torres Vaz de. (2011). *As normas e a fantasia na transcrição e interpretação de música antiga em guitarra*. Performa'11 – Encontros de Investigação em Performance, Universidade de Aveiro.
- Erguden, Bulent. (2009). *The role of the development of the guitar and the changing performance techniques on the evolution of "folia variations" written for the guitar*. Performa'09 – Encontros de investigação em Performance, Universidade de Aveiro.
- Franco, Enrique. (1973). *Alberto Ponce, un madrileño en Paris*. Diario Arriba. Pamplona.
- Florid, Marylise. (2015). *Les écoles du son – Alberto Ponce, Alexandre Lagoya, Abel Carlevaro*. Guitare Classique, n° 68, p. 36-39. Paris.
- Klenjans, Francis. (2008). *Francis Klenjans*. Obtido a 14 do 09 de 2014 em: http://www.guitareclassique.net/IMG/article_PDF/Kleynjans-Francis_a199.pdf.
- Lira, Andrés. (2001). *Música para guitarra de Manuel M. Ponce*. Los Universitarios – Nueva Época.
- Lopes, José Mesquita. (2011). *Nos limites da transcrição. A transcrição na música contemporânea portuguesa original para guitarra*. Performa'11 – Encontros de Investigação em Performance, Universidade de Aveiro.
- Miteran, Alain. (1987). *Variations et fugue sur le thème des Folies d'Espagne de Manuel M. Ponce*. Les Cahiers de La Guitare, n° 23, p. 40-42. Paris.
- Morais, Manuel. (2006). *El Maestro Emilio Pujol (1886-1980): 26 años después...*
- Raymond, Jean-Marie (2010). *Interview Alberto Ponce*. Obtido a 16 do 03 de 2012 em: <http://jean->

marie.raymond.im/index.php/actualites/interviews/index.php?option=com_content&view=article&id=71&Itemid=225.

Rebours, Gérard, Dumond, Arnaud e Dyens, Roland. (1986). *En hommage à EMILIO PUJOL*. Les Cahiers de La Guitare, n° 19, p. 18-19. Paris.

Ribeiro, Filipa. (2010). *Entrevista com José Piñero Nagy*. Guitarra Clássica, n° 1, p. 9-19. Lisboa. Obtido a 11 do 12 de 2011 em: http://www.pineironagy.com/pt/aped/aped_files/ler-entrevista.pdf.

Ribouillaut, Danielle. (1983). *Segovia : dossier d'archives*. Les Cahiers de La Guitare, n° 8, p. 8-15. Paris.

Ribouillaut, Danielle. (2000). *En l'Honneur Fête d'Alberto Ponce*. Les Cahiers de La Guitare, n° 74, p. 11-13. Paris.

Ribouillaut, Danielle. (2006). *La musique pour guitar des années 1950-1980*. Obtido a 15 do 02 de 2016 em: <http://www.citedelamusique.fr/pdf/insti/recherche/guitares/ribouillaut.pdf>.

Riou, Alain. (1987). *Maurice Ohana et « Si Le Jour Paraît... »*. Les Cahiers de La Guitare, n° 24, p. 36-40. Paris.

Vidal, Robert. (1987). *Andres Segovia ou Rien moins que tout un artiste !!!*. Les Cahiers de La Guitare, n° 24, p. 7-12. Paris.

Rodrigues, Pedro. (2015). *A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach*. Debates - Unirio.

Discografia

Bourdin, Roger. (1969). *L'ART de la FLÛTE*. Paris: ARN 30 A 071.

Bream, Julian. (1984). *A Celebration of Andrés Segovia*. Germany: BMG Classics.

Bream, Julian. (1993). *Juliam Bream Edition* - Vol. 1; Vol. 8; Vol 9; Vol. 11; Vol.12; Vol. 21; Vol. 22; Vol. 24 e Vol. 26. Germany: BMG Classics.

Bream, Julian. (1993). *Nocturnal*. Holland: EMI Records Ltd.

Bream, Julian. (1994). *J. S. Bach*. Holland: EMI Records Ltd.

- Bream, Julian. (1995). *Sonata*. Holland: EMI Records Ltd.
- Bream, Julian. (1996). *Juliam Bream Guitar Recital*. London: MCA Records Inc.
- Bream, Julian. (2008). *Julian Bream plays Dowland and Bach*. Hamburg: Deutsche Grammophon.
- Chaynes, Charles. (1979). *La voix de son maître*. Paris: EMI C069-16364.
- Devine, Graham Anthony. (2007). *Obana Music for Ten-String Guitar*. Germany: Naxos.
- Eötvös, József. (1997). *Johann Sebastian Bach Goldberg Variations*. Bratislava: Sony DADC.
- Festival do Estoril. (2005). *30 anos. memórias do festival do estoril*. SME\AIMCE.
- Marcotulli, Caudio. (2002). *Emilio Pujol*. Genova: Dynamic, CDS 395.
- Ponce, Alberto. (1969). *Alberto Ponce*. Paris: ARN 30A064.
- Ponce, Alberto. (1972). *Prestige de la Guitare au XX Siecle*. Paris: ARN 30S150.
- Ponce, Alberto. (1973). *Música Espanhola da Época Renascentista*. USSR: 33CM 03839-40.
- Ponce, Alberto. (1974). *Obana*. Paris: ARN 38240.
- Ponce, Alberto. (1976). *Sourire de la Guitare*. Paris: ARN 36341.
- Ponce, Alberto. (1984). *Charmes de la Guitare*. Paris: ARN 38762.
- Ponce, Alberto. (1991). *Charmes de la Guitare*. Paris: ARN 68185.
- Ponce, Alberto e Garcisanz, Isabel. (1992). *Chansos espagnoles*. Paris: ARN 68197.
- Ponce, Alberto. (1993). *La Guitare au XX Siècle*. Paris: ARN 68212.
- Ponce, Alberto. (2006). *L'art de la Guitare*. Paris: ARN 60678.
- Savall, Jordi. (1998). *La Folia 1490 – 1701 Corelli, Marais, Martín y Coll, Ortiz & Anónimos*. Austria: AliaVox.
- Segovia, Andrés. (1987). *The Legendary Andrés Segovia in an All-Bach Program*. California: MCA Records, Inc.
- Segovia, Andrés. (2002). *The Segovia Collection*. Hamburg: Deutsche Grammophon.
- Williams, John. (1979/80). *Latin American Guitar Music by Barrios and Ponce*. Austria: Sony Music.
- Vivaldi, Antonio. (1975). *Antonio Vivaldi*. Paris: ARN 32 289.

Yepes, Narciso. (2003). *Narciso Yepes Guitarra Española*. Hamburg: Deutsche Grammophon.

Partituras

Alfonso, Nicolas. (1980). *Spanish Guitar Music*. Bruxelles-Paris: Schott Freres.

Ascencio, Vicente. (1988). *Collecti Íntim*. Mainz: Scott.

Bach, J. S. (s.d.). *Chaconne BWV 1004*. Transc. Alberto Ponce (manuscrito).

Bach, J. S. (s.d.). *Chacona*. Transc. A. Sinópoli. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Bach, J. S. (s.d.). *Chaconne*. Transc. Rodolfo Betancourt. Obtido em: WWW.AltairArtsProductions.com.

Bach, J. S. (1960). *Chacona en Re menor*. Transc. Narciso Yepes.

Bach, J. S. (1985). *Ciaccona*. Transc. Karl Scheit. Vienna: Universal Edition A. G.

Bach, J. S. (1993). *Chaconne in D minor*. Transc. Hyun-Soo Synn.

Bach, J. S. (1999). *Chaconne*. Transc. Moshe H. Levy.

Bach, J. S. (2000). *Chaconne in Dm*. Transc. Shin Jung Soo. Obtido em: <http://affetuoso.pe.kr>.

Bach, J. S. (2014). *Chaconne*. Transc. Manuel Barrueco. USA: Tonar Music.

Bach, J. S. (2015). *Ciaccona*. Transc. Alberto Ponce. France. Fuveau: Editions l'Empreinte Mélodique.

Bach, J. S. (1998). *J. S. Bach Goldberg Variations BWV 988 transcribed for solo guitar by József Eötvös*. Heidelberg: Chanterelle.

Bach, J. S. (1978). *Präludium, Fuge und Allegro BWV 998*. München: G. Ricordi & Co.

Bach, J. S. (s.d.). *Prelude BWV 1006^a*. Transc. Alberto Ponce.

Bach, J. S. (s.d.). *Suite pour Clavecin compose par J. S. Bach*. Tokyo: Autografo (cortesia da Bibliotheca Musashino Academia Musicae).

Berkeley, Lennox. (1972). *Theme and Variations*. Ancona: Edizione musicali.

Berkeley, Lennox. (1958). *Sonatina*. London: Chester Music Ltd.

- Bonporti, A. Francesco. (1967). *Adagio et Gigue pour guitare*. Paris: Les Éditions Ouvrières.
- Bream, Juliam. (1981). *The Juliam Bream Guitar Library*. Vol. Two – The Classical Era. London: Faber Music Limited.
- Casterede, Jacques. (1973). *Deux Inventions pour Guitare*. Paris: Editions Rideau Rouge.
- Constant, Marius. (1982). *Dùne Elegie Slave....* Paris: Editions Salabert.
- Despalj, Walter. (2005). *J. S. BACH – Sonatas & Partitas, BWV 1001 – 1006*. Heidelberg: Chanterelle.
- Dodgson, Stephen. (1965). *Partita for Guitar*. Oxford: Oxford University Press.
- Dodgson, Stephen. (1973). *Fantasy-Divisions*. Milano: Edizioni Musicali Bèrben.
- Dyens, Roland. (1980). *Trois Saudades*. Paris: Hortensia.
- Falla, Manuel. (1984). *Homenaje*. London: Chester Music.
- Halffter, Ernesto. (1966). *Habanera*. Paris: Éditions Max Eschig.
- Giuliani, Mauro. (1967). *Rondoletto*. Paris: Editions Max Eschig.
- Giuliani, Mauro. (1976). *Rossiniana n°1*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Giuliani, Mauro. (1977). *Rossiniana n°2*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Giuliani, Mauro. (1975). *Sei Grandi Variazioni op. 112*. Padova: Edizioni G. Zanibon.
- Granados, Enrique. (1990). *La Maya de Goya*. Madrid: Union Musical Ediciones.
- Ibarrondo, Felix. (1978). *Cristal y Piedra*. Paris: Editions Musicales Transatlantiques.
- Martin, Frank. (1959). *Quatre pièces brèves*. Zurich: Universal Edition.
- Miklós, Mosóczi. (1978). *Sonate e Partite*. Budapest: Editio Musica Budapest.
- Monpou, Federico. (1963). *Suite Compostelana*. Paris: Editions Salabert.
- Ohana, Maurice. (1968). *Tiento*. Paris: Editions M. R. Braun.
- Ohana, Maurice. (1973). *Si le jour paraît....* Paris: Gérard Billaudot.
- Ohana, Maurice. (1983). *Cadran Lunaire*. Paris: Gérard Billaudot.
- Koonce, Frank. (1989). *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. San Diego, California: Neil A. Kjos Music Company.

- Petit, Pierre. (1984). *Mouvement Perpétuel*. Paris: Alphonse Leduc.
- Ponce, Manuel. (1932). *Variations sur Folia de España et Fugue*. Mainz: Schott.
- Pujol, Emilio. (1955). *Els Tres Tambors*. Buenos Aires: Ricordi.
- Pujol, Emilio. (1954). *Homenaje a tárrega*. Londres: Schott.
- Pujol, Emilio. (2006). *Trois Morceaux Espagnoles*. Milano: Eschig.
- Rodrigo, Joaquín. (1963). *Tres piezas españolas*. Mainz: Schott.
- Rodrigo, Joaquín. (1959). *Concierto de Aranjuez*. Mainz: Schott.
- Rodrigo, Joaquín. (1960). *Sonata Giocosa*. London: Chester Music.
- Ruiz-Pipó, Antonio. (1961). *Cancion y Danza nº1*. Madrid: Ediciones Musicales.
- Ruiz-Pipó, Antonio. (1970). *Estancias*. Ancona – Milano: Edizioni Musicali Bèrben.
- Ruiz-Pipó, Antonio. (2002). *Sonata*. Madrid: Editorial de Música Española Contemporánea.
- Sauguet, Henri. (1989). *Soliloque*. Milano: Ricordi.
- Sayage, Richard. (2007). *Violin Sonatas & Partitas BWV 1001-1006*. New York: Savage Classical Guitar Editions.
- Segovia, Andrés. (1987). *Maestros de La Guitarra*. Mainz: Schott.
- Sor, Fernando. (1972). *Variations sur Malbrough s'en va-t-en guerre*. Transc. Turibio Santos. Paris: Editions Max Eschig.
- Tárrega, Francisco. (1971). *Opere per Ghitarra. Vol. 1 – Preludi*. Ancona: Bèrben Edizioni Musicali.
- Tárrega, Francisco. (1995). *Original Compositions for Guitar*. Budapest: Konemann music.
- Tárrega, Francisco. (1993). *Obras completas para guitarra – nueva edición basada en sus manuscritos y ediciones originales*. Madrid: Soneto.
- Tedesco, Mario. (1963). *Sonata*. Mainz: Schott.
- Tedesco, Mario. (1996). *Tarantella*. Milano: Ricordi.
- Torroba, Federico. (1993). *Sonatina*. Buenos Aires: Ricordi.
- Turina, Joaquín. (1974). *Sevillana*. USA: Columbia Music CO.

Turina, Joaquin. (1932). *Sonata*. Mainz: Schott.

Villa-Lobos, Heitor. (1998). *Concerto pour Guitare et petit orchestre*. Paris: Éditions Max Eschig.

Vivaldi, Antonio. (1960). *Concerto en La Majeur*. Transc. Emilio Pujol. Paris: Éditions Max Eschig.

Walton, William. (1974). *Five Bagatelles*. Great Briton: Oxford University Press.

Willard, Jerry. (1980). *Bach Lute Suites for Guitar*. New York: Ariel Publications.

Anexos

Programas de concerto



GRAN CONCIERTO

PARA EL JUEVES 10 DE MAYO 1888.

PROGRAMA.

PRIMERA PARTE.

1.º Melodía de las VISPERAS SICILIANAS ... Verdi.

2.º Fantasía de MARINA. ... Arrieta.

3.º Gran TREMOLO ... Gótschall.

4.º Fantasía Española. ... Tárrega.

Descanso de 15 minutos.

SEGUNDA PARTE.

1.º Olebre GAVOTA.. ... Ardiiti.

2.º Polonesa de Concierto.. ... Arcas.

3.º Carnaval de Venecia ... Tárrega.

Descanso de 15 minutos.

TERCERA PARTE.

1.º Motivos Heterogéneos. ... Tárrega.

2.º Scherzo y Minuetto ... Prudent.

3.º Gran Marcha Fúnebre.. ... Thalberg.

4.º Aires Nacionales ... Tárrega.

Precio del Billete, Ptas. 2'50.

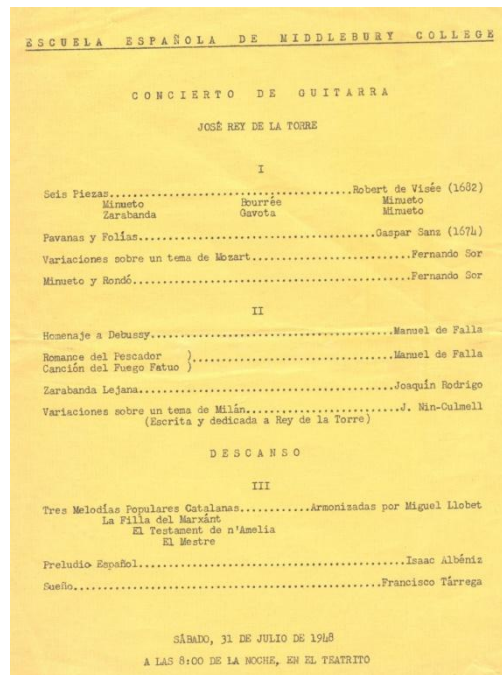
A las ocho y media de la noche.

Programa do concerto realizado por Francisco Tárrega no dia 10/05/1888 na La Real Academia de Santa Cecilia – Cádiz.

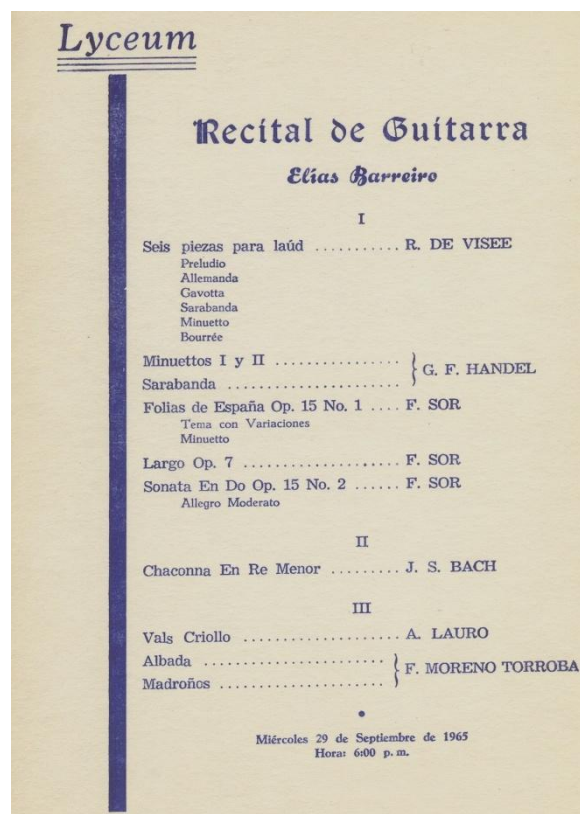
Programma del concerto tenuto da E. Pujol a Barcellona il 27 dicembre del 1927 nel "Palazzo della musica catalana".

I	
DOS MINUETES	SOR
ESTUDI	SOR
PRELUDI	TÁRREGA
ALLEGRO BRILLANT	TÁRREGA
GRANADA	ALBÉNIZ
SERENATA	MALATS
II	
PAVANA	Luis MILAN (1535)
Viuelista espanyol a la cort del rei Joan de Portugal	
GAVOTTE AYMÉE DU DUC DE MONTMOUTH	F. CORBETTA (1615—...)
Guitarrista a les corts d'Espanya de França i d'Anglaterra	
GALLARDA I FOLIAS	Gaspar SANZ (...—1710)
Organista i guitarrista professor de Jaon d'Austria	
PRELUDI SARABANDA I GIGA	Robert de VISÉ (1682)
Professor de Luis XIV, guitarrista i tiorbista a la cort de França	
PRELUDI PER A LLAUT	J. S. BACH
BOURRÉE	J. S. BACH
III	
VIDALA — (en l'espiritualitat de músiques argentines virtualment incalques)	A. BROQUA
ECOS DEL PAISATGE (Primera audició)	A. BROQUA
CHACARERA (primera audició). (De la «Suite d'obres per a guitarra»)	A. BROQUA
NOCTURNE (primera audició)	R. PETIT
HOMENATGE A DEBUSSY	M. de FALLA
GUAJIRA	E. PUJOL
SEVILLA (evocació) (1.ª audició)	E. PUJOL
No es permet entrar ni sortir de la Sala durant l'execució de les obres.	

Programa do concerto realizado por Emilio Pujol no dia 27/12/1927 no Palazzo della Musica Catalana.



Programa do concerto realizado por José Rey de La Torre no dia 31/7/1948 no Teatro da Escola Espanhola de Middlebury College.



Programa do concerto realizado por Elías Barreiro no dia 29/9/1965.

"Digamos sin vacilar que Mangoré es, no solamente un notable virtuoso, si no igualmente un artista en el más completo sentido de la palabra. Sus interpretaciones de Bach, Mozart y Beethoven atestiguan una comprensión profunda de la música clásica y un estilo irreprochable. Jamás una rebusca de efecto fácil; las obras son interpretadas con un respeto absoluto".

"LA NATION BELGE", Bruselas, Sábado 10 de Noviembre de 1934.

"La personalidad artística de Barrios Mangoré, es demasiado conocida en nuestros círculos musicales, ya que ha actuado con resonante éxito en las principales capitales del mundo, llegando hasta nosotros precedido de los mejores informes de la prensa de Europa y América."

"PATRIA", La Habana, Martes 3 de Octubre de 1937.

"El arte de Barrios Mangoré tiene un valor continental americano. A su paso los públicos perciben, sin descifrarlo, el mensaje de un mundo que bulle todavía en el crisol de sus mezclas de razas, de culturas y tradiciones."

Armando MARIBONA.

"DIARIO DE LA MARINA", La Habana Octubre 8 de 1937.

PROGRAMA

I

Mangoré } **La Catedral.** a) andante religioso
b) allegretto
Una noche en La Alhambra

Turina Fandanguillo

Albéniz Sevilla

II

Haendel Coral y Sarabanda

Bach Fuga en re menor

Haydn Minueto

Chopin 1º vals
2º Nocturno

III

(Folk-lore indioamericano)

Mangoré } Aconquija (aire de quena)
Invocación a la luna (rito aborigen)
Un sueño en la floresta
Zapatado caribe

PRECIOS

Palcos con seis entradas \$ 6.00
Entrada a Luneta 1.00
Entrada a Butaca 0.60

POLVOS OBBARRIT En todos los toros
El prohibido de las damas

"Mangoré tuvo oportunidad de evidenciar las singulares dotes artísticas que él posee, manejando el noble instrumento con una perfección y superioridad inimitables."

"EL OBSERVADOR DEL REICH", Berlín 1º de Junio de 1935.

"Con Segovia y Llobet, forma Barrios Mangoré la trilogía de los más grandes guitarristas del mundo. Europa y América lo han proclamado como el más legítimo exponente de la psicología de su raza, que él admira fervorosamente."

DON GALAOR.

"BOHEMIA", La Habana, Octubre 17 de 1937.

"Mangoré tiene un alma tan dulce, exquisita y sentimental, como los acordes de su guitarra maga... Barrios Mangoré es quizás el primer guitarrista del mundo."

FERNANDEZ CABRERA.

"EL PAIS" La Habana, Jueves 7 de Octubre de 1937.

Barrios Mangoré es un genial intérprete de los grandes maestros, siendo a la vez compositor de talento que ha obtenido con sus obras los más elogiosos calificativos de la crítica."

"AVANCE", La Habana, Martes 5 de Octubre de 1937.

Programa do concerto realizado por Barrios Mangoré (s.d.).

CONCERT HALL | KENNEDY CENTER

Saturday Evening, February 19, 1972, at 8:30

Washington Performing Arts Society

William N. Cafritz, President Patrick Hayes, Managing Director

and

S. Hurok

present

Andres Segovia

Guitarist

I

JOHN DOWLAND (1563-1626) Four Galliards*
Melancolie
Festive
Melodie
Rythme

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757) Three Sonatas*

JEAN PHILIPPE RAMEAU (1683-1764) Menuet*

FERNANDO SOR (1778-1839) Theme with Variations

II

ALEXANDER TANSMAN (b. 1897) Suite in modo Polónico
Kujaviak — Tempo di polonaise — Reverie —
Aila polacca — Kolysanka — Oborok

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO (1895-1968) Sonata, Omaggio a Boccherini
Allegro con spirito
Andantino quasi canzone
Tempo di menuetto
Vivo ed energico

INTERMISSION

III

OSCAR ESPLA (b. 1896) Two Levantine Impressions*

JOAQUIN TURINA (1882-1949) Fantasia*

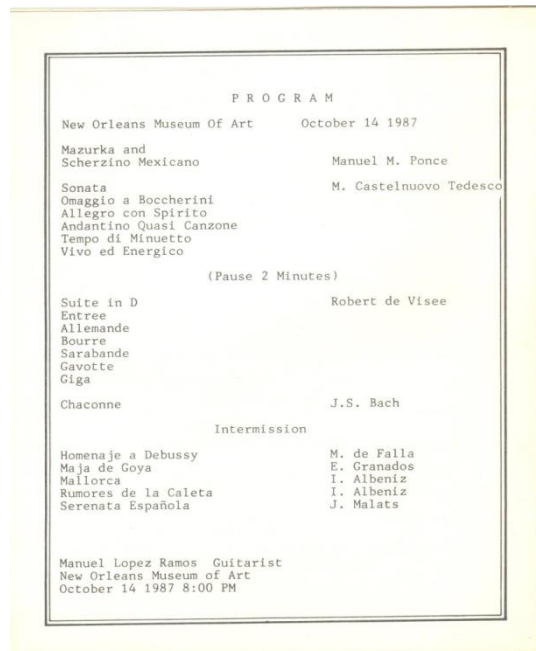
ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909) Mallorca*
Torre Bermeja*

*Transcriptions by Andres Segovia

Strinway Piano Decca Gold Label Records
HUROK CONCERTS, INC., 1370 Avenue of the Americas, New York, New York 10019

A

Programa do concerto realizado por Andrés Segovia no dia 19/2/1971 no Washington Performing Arts Society.



Programa do concerto realizado por Manuel Ramos no dia 14/10/1987 no New Orleans Museum of Art.

Capas dos registos discográficos

Alberto Ponce (1969) – ARN 30 A 064



L'art de la Flûte, volume II (1969) – ARN 30 A 071



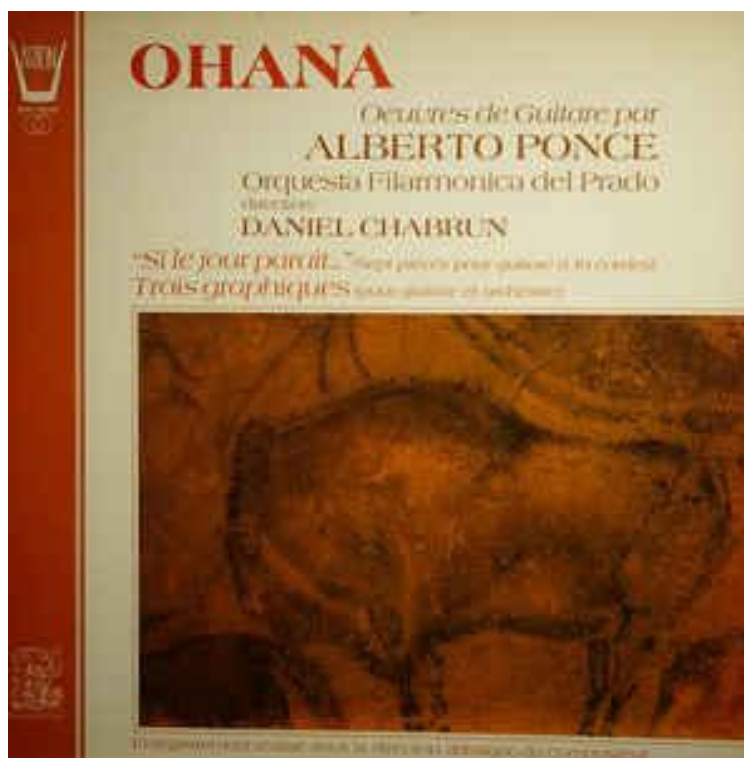
Prestige de La Guitare au XX^e Siècle (1972) – ARN 30 S 150



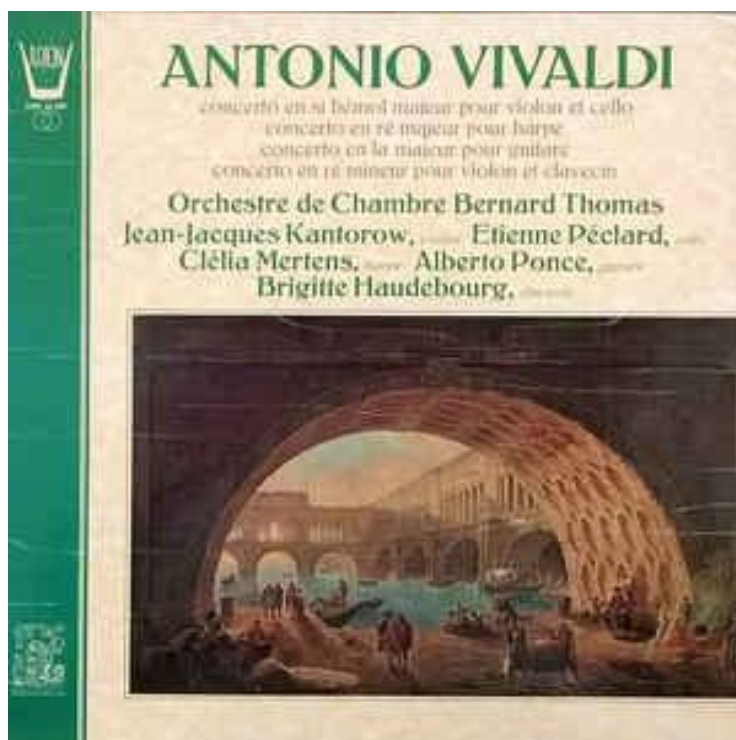
Música Espanhola da Época Renascentista (1984) – 33CM 03839-40



Ohana Oeuvres de Guitare par Alberto Ponce (1974) – ARN 38240



Antonio Vivaldi (1975) – ARN 32 289



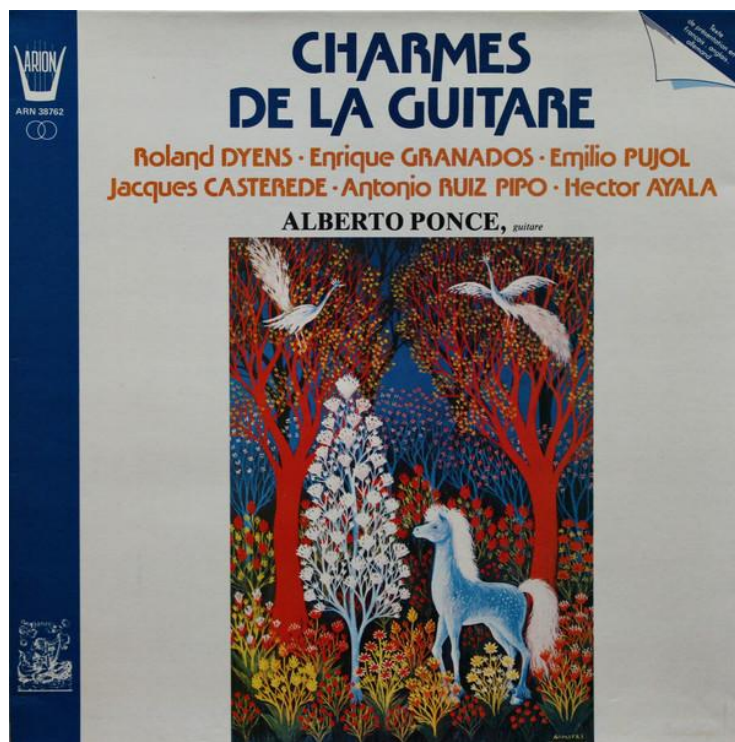
Sourire de la Guitare (1976) – ARN 36341



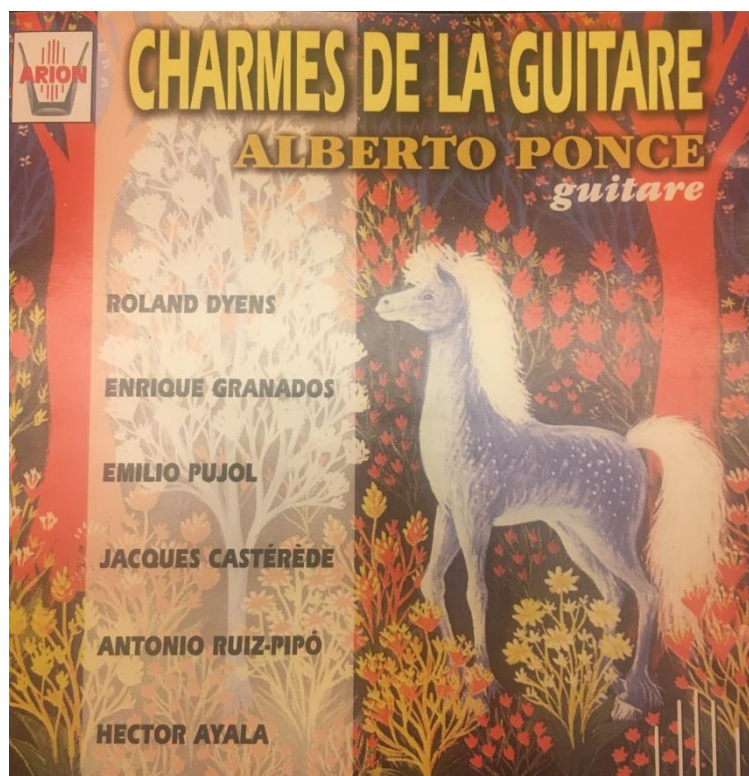
Charles Chaynes (1979) – EMI C 069-16364



Charmes de la Guitare (1984) – ARN 38762



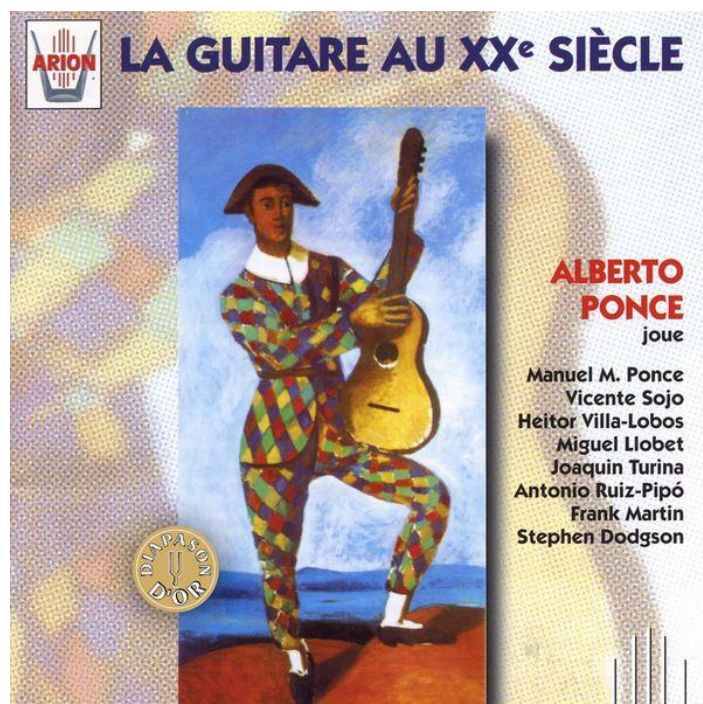
Charmes de la Guitare (1991) – ARN 68185



Chansons Espagnoles (1992) – ARN 68197



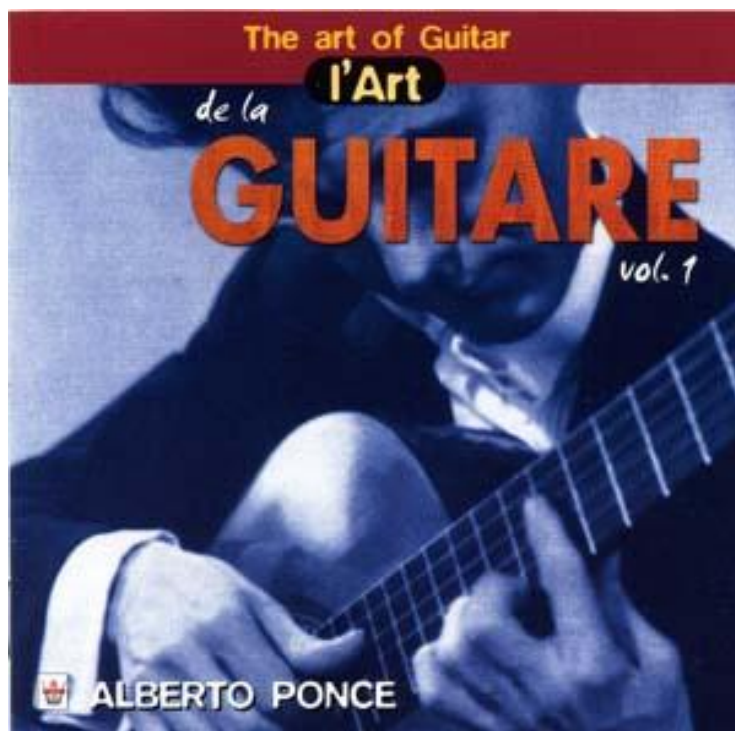
La Guitare au XXe Siècle (1993) – ARN 68212



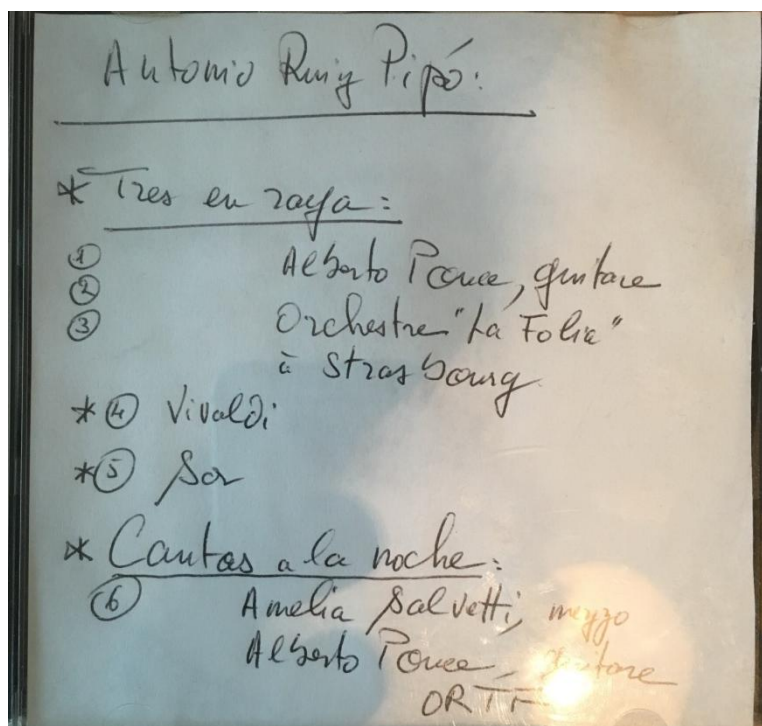
30 Anos Memórias do Festival do Estoril (2005) – SME\AIMCE



L'Art de la Guitare (2006) – Arn 60678



s/ nome e s/ data

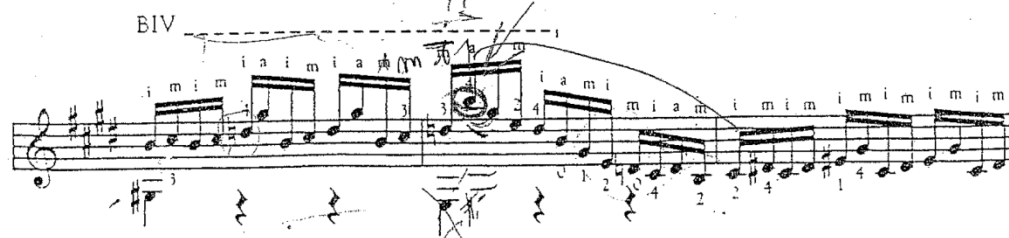
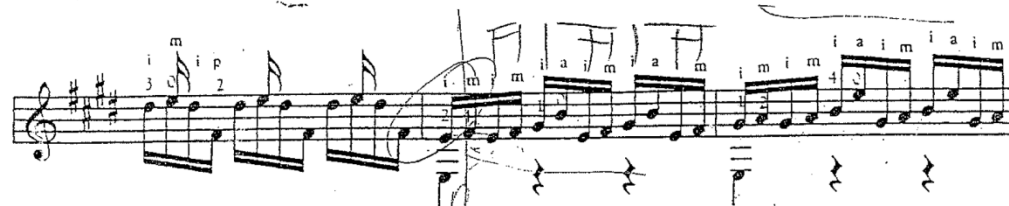
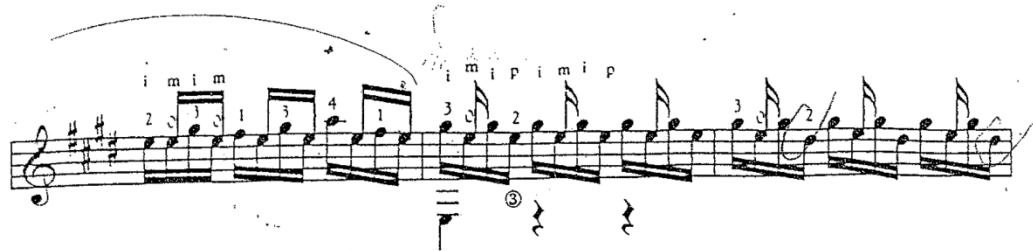


Partituras

BWV 1006

Johann Sebastian BACH

THE NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS



Handwritten musical score on six staves, featuring various musical notations, fingerings, and dynamic markings. The score includes several measures with notes, rests, and articulation marks. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

The staves are labeled with Roman numerals and letters, indicating specific sections or measures:

- Staff 1: Labeled "BVI" at the beginning and end. Contains notes with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and a circled section.
- Staff 2: Labeled "BII" and "BIV". Contains notes with fingerings and a circled section.
- Staff 3: Labeled "BIV" at the beginning and end. Contains notes with fingerings and a circled section.
- Staff 4: Labeled "BIV" at the beginning and end. Contains notes with fingerings and a circled section.
- Staff 5: Labeled "BIV" at the beginning and end. Contains notes with fingerings and a circled section.
- Staff 6: Labeled "BIV" at the beginning and end. Contains notes with fingerings and a circled section.

Other markings include "f" (forte) and "p" (piano) dynamic markings, and various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (e.g., slurs, accents).

Handwritten musical score on six staves, featuring various musical notations, fingerings, and dynamic markings. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

The notation includes:

- Staff 1:** Melodic line with notes and slurs. Labels: *p m i m*, *p i m i a i m i*, *p i a i m i a i*. A bracket labeled **BIV** spans the end of the staff.
- Staff 2:** Melodic line with notes and slurs. Labels: *i a m i p a m i*, *p a m i*, *p i m i*, *i m i m i m i a m*. A bracket labeled **BVII** spans the beginning of the staff.
- Staff 3:** Melodic line with notes and slurs. Labels: *i m a m i m i m*, *i m a m a m i m i m i m*, *p a m i m i m i*. A bracket labeled **BV** spans the middle of the staff. A bracket labeled **BII** spans the end of the staff.
- Staff 4:** Melodic line with notes and slurs. Labels: *m a i m i m i m*, *p a m i m i m i*, *a i i i a i*. A bracket labeled **BII** spans the end of the staff.
- Staff 5:** Melodic line with notes and slurs. Labels: *i a m m m m*, *a i i i a i*, *i a m m m m*. Brackets labeled **BII** span the beginning, middle, and end of the staff.
- Staff 6:** Melodic line with notes and slurs.

Additional markings include fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4), dynamic markings (*p* for piano), and various slurs and ties.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on five systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melody is written in a simplified, almost syllabic style, with letters 'a', 'i', 'm' indicating pitch and rhythm. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also handwritten annotations and markings throughout the score, including circled notes and dashed lines indicating phrasing or breath marks. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, featuring six systems of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff per system, with lyrics "ma i mi ma mi" and "BII mi a i" written above the notes. The score is heavily annotated with handwritten corrections, including crossed-out notes, arrows, and additional markings. The systems are labeled with Roman numerals: BII, BIV, BII, BII, BII, and BVII. The final system includes a large handwritten number "313121" above the notes. The score is written on aged, slightly stained paper.

Handwritten musical score on six staves, featuring various musical notations, fingerings, and annotations.

Staff 1: Annotations include BVII, BIV, BII, and BIV. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A circled section contains a double bar line and a fermata.

Staff 2: Annotations include BII and BVII. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled section contains a double bar line and a fermata. The letters "CP" are written at the end.

Staff 3: Annotation includes BV. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled section contains a double bar line and a fermata.

Staff 4: Annotations include BII, BVII, BII, and BIV. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled section contains a double bar line and a fermata. The word "allarg." is written below the staff.

Staff 5: Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled section contains a double bar line and a fermata.

Staff 6: Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled section contains a double bar line and a fermata. The letter "p" is written below the staff.

U A. Ponce

This is a handwritten musical score for guitar, titled "U A. Ponce". The score is written on seven staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and eighth notes. There are numerous fingerings indicated by numbers 1-4 and 1-3, and various articulations such as slurs, accents, and staccato marks. The score includes several repeat signs and first/second endings. The notation is dense and detailed, typical of a composer's manuscript.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score is written on a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on a single staff, with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The score includes a key signature change to G major (one sharp) and a time signature change to 2/4. The melody is written on a single staff, with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The score includes a key signature change to G major (one sharp) and a time signature change to 2/4. The melody is written on a single staff, with various musical notations including notes, rests, and fingerings.



* 2nd time over to 4th staff

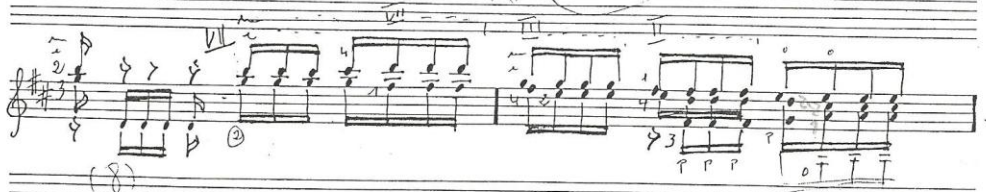
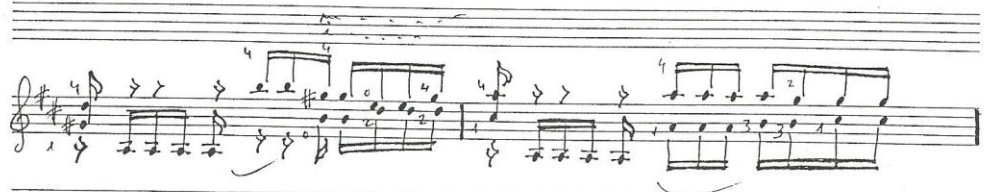
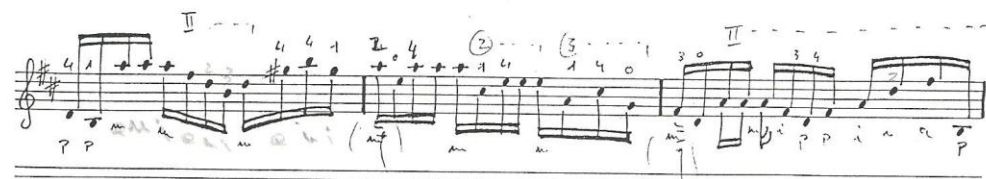
Handwritten musical score for the song "Amen" in G major. The score is written on ten staves. The first staff is a piano introduction, marked with a piano (p) dynamic. The second staff begins the vocal melody with the lyrics "Amen". The melody is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature, time signature, and dynamic markings. There are also handwritten annotations and corrections throughout the score, including circled numbers and checkmarks. The lyrics "Amen" are written below the notes on the second staff.

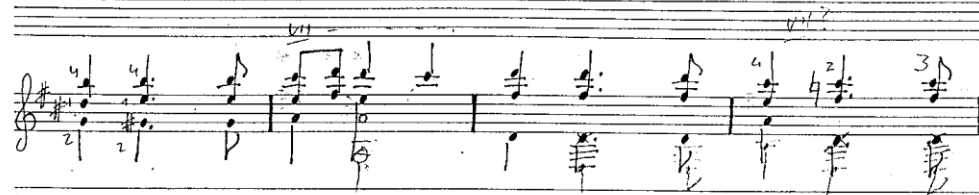
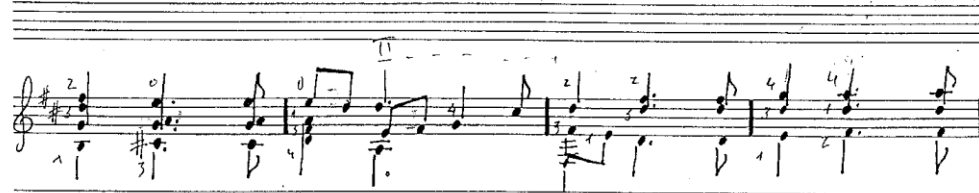
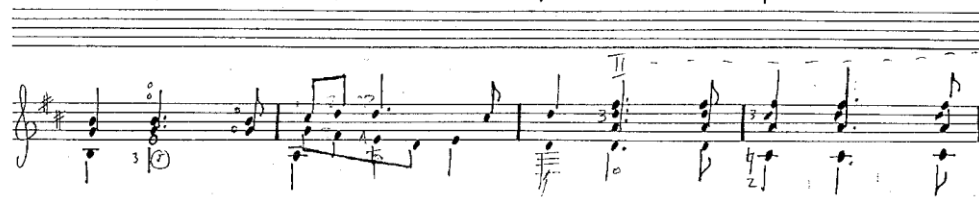
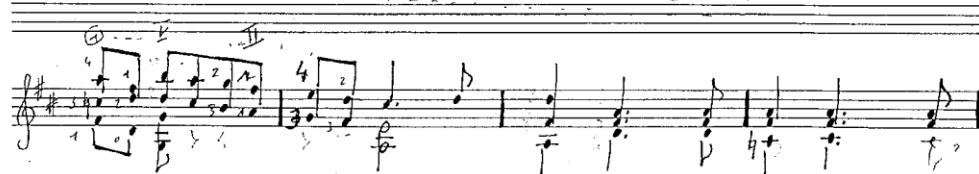




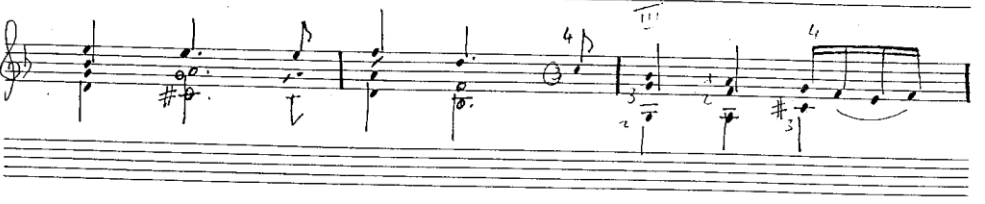
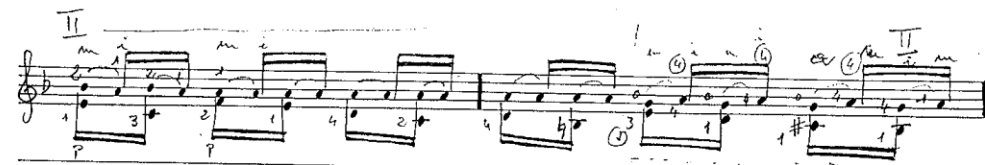
Handwritten musical score on a single page, featuring seven staves of music. The notation includes treble clefs, key signatures (one sharp, F#), and various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The score is heavily annotated with handwritten numbers (1-4) and circled numbers (1-4) above the notes, indicating fingerings or specific musical techniques. The first staff begins with a circled asterisk (*). The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly a solo or a highly technical section of a larger work. The handwriting is in black ink on a white background.

Handwritten musical score for guitar, featuring six staves of music in G major. The score includes various musical notations such as chords, scales, and fingerings, along with handwritten annotations like 'dim', 'P', and 'PA'.





Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-4), slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Rehearsal marks are indicated by Roman numerals I, II, III, IV, and V. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The final measure of the tenth staff is marked with a double bar line and the letter 'F' below it.



Handwritten musical score for 'G4' on a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, with handwritten annotations like 'G4', '4', '3', '2', '1', and circled numbers 1 through 4.

Handwritten musical notation for the first system of 'The Rose Tree'. The notation is on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The bass line consists of a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for "Maiden" by Schubert. The score is written on two staves. The top staff contains a melody with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "f" and "p". The bottom staff contains the lyrics "Maiden" and "Maiden" written in a cursive script. The score is dated "1843" and "1844" in the right margin.

[illegible]

Handwritten musical notation for the song "Amen, Amen". The notation is on a five-line staff with a treble clef. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics "Amen, Amen" are written below the staff. The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics "Amen, Amen" are written in a simple, handwritten font.

[illegible]

Ciaccona

*Transcription et doigtés : Alberto Ponce**

Johann Sebastian Bach

Musical score for "The Swan" by Camille Saint-Saëns. The score is in 3/4 time and B-flat major. It includes a piano introduction, a vocal entry, and a piano accompaniment. The score is divided into measures 1 through 21, with various musical notations including notes, rests, and fingerings.

25 *i m a m i*

29 *i m a m i*

31 *m i m i p i m i m a i m i m i m i m i m i*

33 *i m a m i*

37 *i m a m i m i a m i m a m i i a m i m i m i*

39 *p i m i m a m i a m i m i m i*

41 *i m i m i m i m i p i a m m i m i m*

43 *p* *i* *m* *i* *m* *a* *i* *m* *i* *a* *i* *m* *p* *i* *m* *i*

45 *a* *i* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *m* *a* *i* *m* *i* *m* *i*

47 *m* *i* *m* *m* *m* *p*...

49 *p* *a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *p* *a* *m* *i* *p* *a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *p* *a* *i* *m*

51 *p* *a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *p* *a* *i* *m* *i* *p* *i* *m* *a* *p* *i* *m* *a* *m* *i*

53 *m* *p* *i* *m* *a* *p* *i* *m* *p* *i* *m* *a* *p* *i* *m* *a* *p* *i* *m* *p* *m* *i* *m*

55 *i* *p* *i* *m* *a* *p* *i* *m* *p* *i* *m* *i* *p* *i* *m* *a* *p* *i* *m* *a*

Measures 43-55 of a musical score for guitar. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features various guitar techniques including triplets, slurs, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0). Dynamic markings include *p* (piano) and *a* (accents). The score is divided into systems, with measures 43-46, 47-48, 49-50, 51-52, 53-54, and 55. A dashed line connects measure 47 to measure 50. Roman numerals B II, B III, and B IX are placed above measures 51, 53, and 55 respectively.

70 *i m i* *m i m i* *m i a m i a m* *i i m i* *a m i a m i a*

72 *i m i m i m i m* *i m i m i m i* *a m i a m i a m*

73 *i m i m i m i a* *m i m i m i m i* *a* *tr*

74 *i a m i m i m i* *a i m i m i m i* *a* *tr*

75 *i a m i a m i m* *a m i m i m i m* *i m i m i m i m*

76 *i a m i a m i a* *i a m i m i m i* *a m i m i a m i*

77 *p p i m* *a m i p* *p i m a* *a m i p* *p i m a*

III III II

79 *p p i m a m i p p i m a p p i m a m i p p i m a*

81 *p i m i m i m i m a m i p i m i m i m i m a m i*

83 *p i m i m i m i m i m a m i p p i m i m i m i m a m*

85 *i m i a m i a m i m i a m i m a m i a m i m i*

86 *i a m i a m i a m i m i a m i m i a m i a m i m i*

87 *8va m a m i a m i a m i a m i a m i a m i m i m i m i*

88 *m a m i a m i a m i a m i m i m i m i m i m i m*

5 4 2 4
 p i m i p i m i m. d. simile

89

90

92 B V B III B II B III

94

96 B III B III

98 B VI B V

100

4 3 4 3

Musical score for guitar, measures 102-114. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a single melodic line with various fretted notes and fingerings indicated by numbers 1-4.

Measures 102-103: $\sharp II$ and $\sharp III$ fretted notes.

Measures 104-105: $\sharp II$ fretted notes.

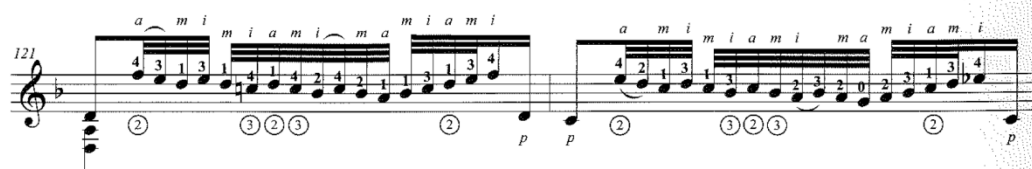
Measures 106-107: $\sharp III$ and $\sharp VI$ fretted notes.

Measures 108-109: $\sharp II$ fretted notes.

Measures 110-111: $\sharp IV$ and $\sharp V$ fretted notes.

Measures 112-113: $\sharp VI$ and $\sharp VII$ fretted notes.

Measures 114: $\sharp V$ and $\sharp III$ fretted notes.



125

129

133

137

141

145

149

a m i m i m i m i

p...

151 *p...*

153 *p...*

155 *p...*

157 *p...*

159 *p...*

161 *p...*

164 *p...*

Rehearsal marks: II, II, V, IX, VII, II

[illegible]

201 $\sharp \text{II}$ $\sharp \text{V}$

204 ⑤ ④ $\sharp \text{II}$ ③ ③

206 ⑤ ⑤ ⑤ $\sharp \text{II}$ $\sharp \text{V}$ $\sharp \text{II}$

209 $\sharp \text{III}$ a m i m i p a m i m i p

212 $\sharp \text{II}$ a m i m i i p i m i a m i p

215 i m i m i m ② --- ④

217 *i m a m i m i m i m* *B V* *i m a m i m i m i m*

219 *B VI* *i m a* *B III* *i m a*

221 *a m i m i a m i i m i a m i m i a m i i m i*

223 *a m i m i a m i i m i a m i m a m i m a m i*

225 *i m i m* *p i m i m i m i m i m i m i m*

227 *a m i a i a m i a i a m i a i a m i a i a m i a*

The musical score is written for guitar on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six systems of music, each containing measures 217 through 227. The notation includes various guitar-specific elements: fingerings (numbers 1-4), natural harmonics (circled numbers), and dynamic markings such as *p* (piano) and *p...* (piano, then...). Above the staff, there are several slurs and labels: *B V*, *B VI*, and *B III*, which likely refer to specific techniques or positions. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The overall style is technical and precise, typical of a guitar method book or a score for a specific guitar piece.

229 B II

231 *m. d. simile* B II

233 B II

235 *a* *m i m i m i m. d. simile* B II
p p...

237 B II

239 *a m i m i m i m i m i m i m* B II

241 B I B III B I B III
p i m p i m p i m m. d. simile

A Andrés Segovia

Variations sur »Folia de España« et Fugue

Doigtée par Andrés Segovia

Manuel M. Ponce

THEME
Lento
6^a en Re

Var. I
Poco vivo
ritard.

Handwritten musical score for Cello VI and Violoncello II. The score is written on ten staves, with the first four staves for Cello VI and the last six staves for Violoncello II (labeled "Var. II"). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The tempo is marked "Allegretto mosso". The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents, slurs), and fingering (numbers 1-5). The Cello VI part is marked "C. VI" and the Violoncello II part is marked "C. V".

C. VI

Allegretto mosso

Var. II

C. III

C. V

3-15
C.I.

5

i a m p i v i m p i v

C.I

i a m p i v i m p i v

C.II

i a m p i v i m p i v

rall.

Lento

Var. III

p

C.V

C.III

Arm.

Arm 8^{os}

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The first staff has the lyrics 'i a m p i v i m p i v' written above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. There are several tempo markings: 'Lento' on the fourth staff, 'rall.' on the third staff, and 'Arm.' on the eighth and ninth staves. The score is divided into sections labeled 'C.I', 'C.II', 'C.V', and 'C.III'. There are also markings for 'Var. III' and 'Arm 8^{os}'. The score is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The handwriting is in ink on a piece of paper that has been scanned.

Un po agitato

Var. IV

C. II.

C. III.

C. VIII.

C. VI.

C. III.

C. V.

cresc.

p

Andantino

Cont. V. A

Var. V

C. III.

C. III.

C. IV.

6422

7

C. IV. C. III.

C. IV. C. III. C. II.

Allegretto espressivo

Var. VI. C. IV.

Arm 7 C. VII.

$\frac{3}{4}$ C. VIII. C. VI. *poco rall.* C. VII.

a tempo

ritard. *tempo*

Andante

Var. VII

C.IV

C.III

C.II

Moderato

Var. VIII

C.VII

Arm

ff

animando

C. V.

C. II.

C. III.

C. VII.

C. V.

C. III.

Arm

Arm

12

Andantino affettuoso

Var. IX

p

animando

cresc.

ff

poco rit.

a tempo

cediendo

a tempo

Prestissimo

Var. X

f

p

C. VI

C. VII

C. III

C. III

C. III

C. VI

C. I

Handwritten musical score on page 11, featuring seven staves of music. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance markings.

Annotations and markings include:

- CI* (written above the first staff)
- CS* (written above the second staff)
- CI* (written above the third staff)
- f* (forte) and *ff* (fortissimo) dynamics
- pp* (pianissimo) dynamic
- p* (piano) dynamic
- rall.* (rallentando) marking
- a tempo* marking
- C.II* and *C.III* markings
- Handwritten numbers in circles (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in parentheses (e.g., (2), (3), (4))
- Handwritten numbers in brackets (e.g., [2], [3], [4])
- Handwritten numbers in boxes (e.g., [2], [3], [4])
- Handwritten numbers in triangles (e.g., [2], [3], [4])
- Handwritten numbers in diamonds (e.g., [2], [3], [4])
- Handwritten numbers in squares (e.g., [2], [3], [4])
- Handwritten numbers in circles with dots (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with crosses (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with stars (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with hearts (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with flowers (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with leaves (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with fruits (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with animals (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with plants (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with minerals (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with metals (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with stones (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with gems (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with jewels (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with crystals (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with minerals (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with metals (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with stones (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with gems (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with jewels (e.g., ②, ③, ④)
- Handwritten numbers in circles with crystals (e.g., ②, ③, ④)

Var. XI

Handwritten musical score for 'Andantino' by Chopin. The score includes several variations and technical markings:

- Var. XI:** The first variation, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melody with a circled section and a fermata.
- C. VII:** A section marked 'C. VII' with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a melody with a circled section and a fermata.
- Arm 8:** A section marked 'Arm 8' with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a melody with a circled section and a fermata.
- molto legato:** A marking indicating a 'molto legato' performance style.
- C. III:** A section marked 'C. III' with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a melody with a circled section and a fermata.
- C. V:** A section marked 'C. V' with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a melody with a circled section and a fermata.
- C. VII:** A section marked 'C. VII' with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a melody with a circled section and a fermata.
- C. I:** A section marked 'C. I' with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a melody with a circled section and a fermata.
- C. III:** A section marked 'C. III' with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a melody with a circled section and a fermata.
- Animato ritmico:** A marking indicating an 'Animato ritmico' performance style.
- Var. XIII:** The thirteenth variation, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melody with a circled section and a fermata.
- Etouffé:** A marking indicating an 'Etouffé' performance style.
- C. II:** A section marked 'C. II' with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a melody with a circled section and a fermata.

13

Tempo

ff *f* *p* *f* *rasg.* *rasg.* *rasg.* *f* *p* *cediendo* *Sostenuto* *Var. XIII* *h P* *0.1* *p*

Allegro non troppo

C.V.

Var. XIV

p

[illegible]

Allegro moderato energico

Var. XV

C. II

C. II

Var. XV

Allegro moderato energico

C. III

The image shows a handwritten musical score for Variation XV. The tempo is marked 'Allegro moderato energico'. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains several measures of music, with some notes circled and others marked with fingerings (e.g., 2, 4, 1, 0). There are also some handwritten annotations like 'C. III' and 'C. III.' with arrows pointing to specific measures. The second staff continues the melody, also with various fingerings and annotations. The handwriting is in ink on aged paper, and there are some additional markings like 'C. III' and 'C. III.' with arrows pointing to specific measures.

Handwritten musical score on page 15, featuring multiple staves of music with various annotations and performance markings.

Staff 1: Handwritten musical notation with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The staff contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. A handwritten *ff* (fortissimo) marking is present. A circled *u* (unaccompanied) is written above the first measure. A circled *C.III* is written above the final measure.

Staff 2: Handwritten musical notation with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The staff contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. A circled *u* (unaccompanied) is written above the first measure.

Staff 3: Handwritten musical notation with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The staff contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. A circled *u* (unaccompanied) is written above the first measure. A circled *C.V* is written above the final measure.

Staff 4: Handwritten musical notation with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The staff contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. A circled *u* (unaccompanied) is written above the first measure.

Staff 5: Handwritten musical notation with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The staff contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. A circled *u* (unaccompanied) is written above the first measure. A circled *C.III* is written above the final measure.

Staff 6: Handwritten musical notation with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The staff contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. A circled *u* (unaccompanied) is written above the first measure. A circled *C.IV* is written above the final measure.

Staff 7: Handwritten musical notation with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The staff contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. A circled *u* (unaccompanied) is written above the first measure. A circled *C.IX* is written above the final measure.

Staff 8: Handwritten musical notation with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The staff contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. A circled *u* (unaccompanied) is written above the first measure. A circled *C.I* is written above the final measure.

Staff 9: Handwritten musical notation with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The staff contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. A circled *u* (unaccompanied) is written above the first measure. A circled *C.II* is written above the final measure.

Annotations and Markings:

- Var. XVI:** A circled label indicating the variation number.
- Moderato:** A tempo marking written above the staff.
- ff:** A dynamic marking (fortissimo) written below the staff.
- cresc.:** A dynamic marking (crescendo) written below the staff.
- C.I, C.II, C.III, C.IV, C.V, C.IX:** Circled labels indicating specific measures or sections of the music.
- u:** A circled label indicating unaccompanied passages.
- Handwritten notes:** Various handwritten notes and markings are scattered throughout the score, including a circled *u* (unaccompanied) and a circled *C.III*.

Handwritten 'X' at the top right.

Staff 1: *p* *ff*

Staff 2: C.VI

Staff 3: C.V

Staff 4: C.V *ritard.* *a tempo* C.V

Staff 5: C.V

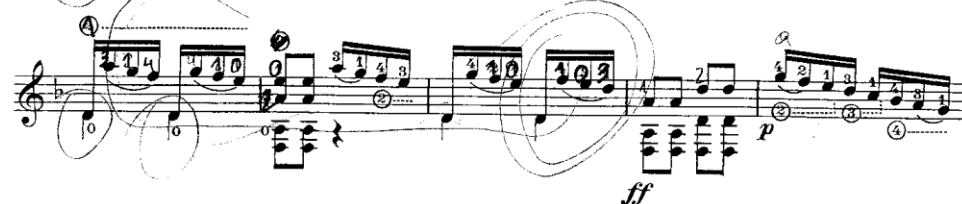
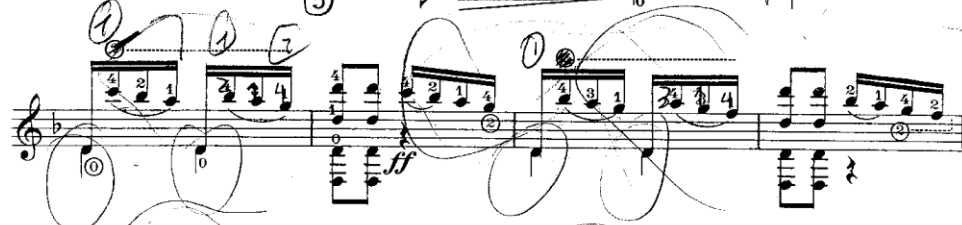
Staff 6: C.VIII C.V

Staff 7: C.III

Staff 8: C.I *pp* *cediendo*

Allegro ma non troppo

Var. XVII



Allegro scherzando

Var. XVIII

Handwritten musical score for "Allegro scherzando" featuring Variations XVIII and XIX. The score is written on seven staves. Variation XVIII is marked "Allegro scherzando" and includes various musical notations such as treble clef, key signature of one flat, time signature of 2/4, and dynamic markings like "p" and "f". It includes several measures with circled numbers (1, 2, 3, 4) and some measures with handwritten annotations like "C.I", "C.III", "C.VI", "C.III", "C.V", "C.III", and "C.VI". There are also some handwritten notes like "pizz" and "pizz" with arrows pointing to specific notes. Variation XIX is marked "Vivo e marcato" and is written on the bottom staff. It includes a treble clef, key signature of one flat, and time signature of 2/4. It starts with a handwritten note "basso!" and has a dynamic marking "f". The score is heavily annotated with handwritten circles, lines, and numbers, suggesting a performance or editing process.

Vivo e marcato

Var. XIX

Handwritten musical score for "Vivo e marcato" featuring Variation XIX. The score is written on one staff. Variation XIX is marked "Vivo e marcato" and includes a treble clef, key signature of one flat, and time signature of 2/4. It starts with a handwritten note "basso!" and has a dynamic marking "f". The score is heavily annotated with handwritten circles, lines, and numbers, suggesting a performance or editing process.

Handwritten musical score for a piece, page 19. The score consists of ten staves of music. The first four staves are in 4/4 time and feature complex melodic lines with many accidentals and fingerings. The fifth staff is a bass line with chords and some melodic fragments. The sixth staff is marked "Andante" and "Var. XX" and features a more rhythmic, chordal texture. The seventh and eighth staves continue this texture. The ninth staff is marked "C. III" and "Attaca la Fuga". The tenth staff is a final chord. The score is heavily annotated with handwritten circles, lines, and numbers (1-5) indicating specific notes or fingerings. Dynamic markings include "f" (forte) and "pp" (pianissimo).

¹⁾ Les notes marquées \diamond sont des harmoniques 8^{es}

Fuga

Moderato

Moderato

Handwritten musical score for a piece in 3/4 time, marked **Moderato**. The score consists of eight staves of music, heavily annotated with handwritten numbers (1-9), circles, and other symbols, suggesting a detailed analysis or performance guide. The notation includes notes, rests, and various markings such as **C.I**, **C.III**, **C.V**, **C.VI**, **C.VIII**, **C.I**, and **C.III**. The score is written in a single system, with the tempo marking **Moderato** at the top left. The notation is complex, with many notes and rests, and the handwritten annotations are extensive, covering much of the page.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 0) and articulation marks. The notation includes a large bracketed section and a circled section. The number 21 is written in the upper right corner.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 0) and articulation marks. The notation includes a large bracketed section and a circled section. The number 53 is written in the upper right corner.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 0) and articulation marks. The notation includes a large bracketed section and a circled section. The number 58 is written in the upper right corner.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 0) and articulation marks. The notation includes a large bracketed section and a circled section. The number 63 is written in the upper right corner.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 0) and articulation marks. The notation includes a large bracketed section and a circled section. The number 67 is written in the upper right corner.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 0) and articulation marks. The notation includes a large bracketed section and a circled section. The number 72 is written in the upper right corner.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 0) and articulation marks. The notation includes a large bracketed section and a circled section. The number 72 is written in the upper right corner.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 0) and articulation marks. The notation includes a large bracketed section and a circled section. The number 72 is written in the upper right corner.

Handwritten musical score on page 22, featuring six staves of music. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The music is written in a single system across six staves.

Key markings and annotations include:

- Staff 1:** *ff* (fortissimo), *p* (piano).
- Staff 2:** *cresc. molto* (crescendo molto).
- Staff 3:** *C. XI*, *C. VIII*, *C. VII*, *C. VI*.
- Staff 4:** *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo).
- Staff 5:** *ritard. molto* (ritardando molto), *fff* (fortississimo).
- Staff 6:** *C. II*, *rasg.* (rassognato).

Handwritten annotations include "B" at the top left, "C.II" and "C.III" above the second staff, "C.I" above the third staff, "C.IV" above the fourth staff, "C.V" above the fifth staff, and "C.VI" above the sixth staff. There are also various circled notes and lines throughout the score.